Matei Agachi

LUMINA ȘI ÎNTUNERICUL
repere esențiale în creația artistică

București, Calea Giulești nr. 333, sector 6,
cod poștal 060269, România

Difuzare / distribuție carte: tel/fax: 021 348 14 74
mobil: 0733 131 145, 0728 084 802
e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: tel: 021 348 14 74
mobil: 0728 084 802, 0733 131 145
e-mail: contact@edituraeikon.ro
web: www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național
al Cercetării Științifice din Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP este disponibilă la Biblioteca Națională a
României

ISBN: 978-606-49-0201-6
Coperta: „Muntele de lumină” lucrarea autorului. Se află în
colecția Muzeului de Artă din Cluj-Napoca (MACN).
Tehnoredactor: Sorina Radu

Editor: Valentin Ajder

Matei Agachi

LUMINA ȘI ÎNTUNERICUL
repere esențiale în creația artistică

E I K O N
București, 2019

Cuprins

Introducere și argument – Scurtă incursiune în noțiunile de bază ale lucrării

Am ales această temă deoarece considerăm că există o structură a demersului istoric-cultural care se regăsește în dualitatea lumină-întuneric. Studierea istoriei artei din perspectiva luminii și întunericului este necesară întrucât până acum nu s-a mai privit demersul artistic-istoric din această perspectivă. Motivația principală pentru alegerea acestei teme s-a ivit în urma unor dezbateri despre lumină. Am considerat că cel mai înălțător element al creației este lumina, fie ea creată sau necreată; însă în același timp am simțit necesitatea de-a îi veni în opoziție sau în completare cu ceea ce îi este opus, respectiv întunericul. Pe parcursul acestei teze am descoperit că lumina și întunericul deși sunt

în opoziție, sunt două fațete ale aceluiași întreg, iar scopul întunericului este de a conduce spre lumină.

Strategia de elaborare a acestei teme se bazează pe studiului multidisciplinar, plecând de la începuturile istoriei culturii și civilizației, din Preistorie, până în secolul XXI. Am studiat elementele care reprezintă lumina și întunericul sub diferite forme simbolice, religioase, filozofice, artistice, psihologice, tehnologice, aceste elemente nefiind despărțite între ele, ci sunt interdependente. Pe tot parcursul acestei teze am analizat istoria culturii din perspectiva dualității lumină-întuneric, acest studiu necesitând o aprofundare a mai multor domenii ale culturii și istoriei și concluziile care rezultă din aceasta. Pe baza unei bibliografii esențiale s-a descoperit relevanța dualității lumină-întuneric și modalitatea prin care aceasta trebuie depășită, prin necesitatea firii, prin naștere. Din două elemente care se atrag, rezultă un al treilea.

Strategia de dezvoltare a tezei constă în analiza de la începuturile istoriei până în prezent, a elementelor religioase, simbolice și metafizice care reflectă lumina și întunericul. Pe considerentul acestei analize am înțeles arta de-a lungul timpului. Pe parcursul lucrării au apărut elemente noi de filozofie, teologie sau psihologie

pe care le-am analizat și fuzionat cu informațiile și concluziile deja existente. Acestea s-au aliniat pe structura lucrării ca elemente care izvorăsc din cele anterioare și completează cultura. Studiul acestor ramuri ale culturii a facilitat înțelegerea artei dintr-o perspectivă profundă și a dus la concluzii importante în ceea ce privește demersul artei. Esența cercetării este studiul luminii și întunericului în artă, dar arta este un domeniu complex și necesită incursiuni în multe ramuri conexe ale culturii, științei și tehnologiei. Astfel am ales elemente definitorii din cultura universală, nu aleatoriu, ci din momente cheie ale istoriei care au determinat schimbări importante. Pe baza fuzionării între elementele conexe ale culturii a rezultat un studiu care privește istoria artei nu doar din perspectivă multidisciplinară, sau din perspectiva luminii și întunericului, ci din perspectivă holistică, aceasta fiind cea mai buna înțelegere a relevanței esențiale a demersului istoriei artei.

Necesitatea acestei teze nu este numai aceea a unui demers cultural, ci reprezintă înțelegerea dintr-o nouă perspectivă, a artei, legătura ei cu celelalte domenii ale culturii și aprofundarea valorilor esențiale care își găsesc reflexia în arhetipul luminii și al întunericului. Pe tot parcursul acestei teze este studiată relevanța luminii și întunericului acestea fiind *repere*

esențiale în creația artistică. *Repere esențiale* înseamnă factori determinanți ai începutului care persistă în toată istoria ca elemente ce nasc permanent inspirația, elemente care dacă sunt urmărite nu doar că o definesc, ci arată și reperele la care istoria trebuie mereu să se întoarcă, acelea de origine, de sursă din care pornește totul. Studierea istoriei artei din această perspectivă este necesară pentru a-i înțelege nașterea, drumul și direcția în care se îndreaptă și prin acestea, ca și în oglindă, nașterea, drumul și direcția în care se îndreaptă ființa umană.

În lucrarea de față ne propunem să studiem lumina și întunericul în diferitele lor forme de manifestare în artă. Această lucrare nu presupune un studiu exclusiv al luminii și întunericului sub formă lor fizică, ci o formă mai extinsă a percepției asupra luminii și întunericului, ca arhetipuri, ca forme de exprimare a sensului istoriei artei, ca filozofii antitetice și în același timp, paradoxal, dialectice.

Pentru a putea justifica aceste idei trebuie să ne extindem aria de referință în diferite domenii ale cunoașterii cum ar fi simbolistica, psihologia, metafizica, teologia, cultura și civilizația, muzica și elemente tehnologice de cibernetică și fizică. Toate aceste ramuri ale culturii sunt necesare pentru a înțelege maniera în care arta a fost determinată

de diferite schimbări ale gândirii și percepției. Filozoful René Guénon consideră că funcția artei nu este doar profană, ci are rolul de a îl face pe om să se apropie de adevărata cunoaștere[1]. Extinzând afirmația mai sus menționată, dat fiind că arta îl apropie pe om de adevărata cunoaștere, într-o măsură reflectă această cunoaștere. După cum vom vedea mai jos, lumina și întunericul stau la baza adevăratei cunoașteri, însă pentru a înțelege aceasta trebuie să studiem dinamica gândirii și a parcursului ei în multiplele manifestări culturale și istorice, împreună cu evantaiul cunoașterii care o însoțește. De-a lungul timpului omul și-a explicat prin cunoaștere propria sa existență prin analiza (empirică, rațională) a ceea ce îl înconjoară: universul exterior — lumea văzută și lumea nevăzută — prin intuiție și simțire (transcendența spirituală). Istoria acestei cunoașteri ilustrează existența mentalului colectiv conștient — învățat și asumat, și a celui inconștient, care nu provine din experiența personala, ci este înnăscut. După Jung, inconștientul colectiv este universal și aparține umanului în general, iar conținutul său este ilustrat de arhetipuri. Acest conținut este exprimat de asemenea și de *reprezentările colective* care sunt definite astfel în *psihologia primitivilor*[2].

---

[1] René Guénon, *Demiurgul și alte studii tradiționale*, Ed. Herald, București 2005, p. 137

[2] Carl Gustav Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București 2003, p. 53

Arhetipul este un *model, tip inițial după care se călăuzește cineva*[3]. După Jung, *arhetipul este un conținut inconștient pe care conștientizarea și perceperea îl modifică, și anume în sensul respectivei conștiințe individuale în care apare*[4]. Rezultă că arhetipurile cunosc o influență puternic exercitată de valorizarea specifică a prelucrării conștiente. În derulare istorică, conforme subiectivității umane, arhetipurile s-au *înveșmântat mai ales sub forma învățăturii ezoterice*[5]. Datorită transmiterii prin imagini, experiențele originale s-au pierdut, rămânând formulele religioase, *mult mai frumoase și cuprinzătoare decât experiența nemijlocită*[6].

Gilbert Durand în cartea sa „*Structurile Antropologice ale imaginarului*", asociază lumina și întunericul cu totalitatea structurală a conștiinței și inconștienței prin care se justifică adâncimea, profunzimea până la tristețe, drama și luminarea până la puritate. În concepția sa ele coexistă sub această formă de opusuri care se exprimă reciproc[7]. În capitolul *Simboluri nictomorfe,* Gilbert Durand vorbește despre *arhetipul*

---

[3] Dicţionar explicativ al limbii Române, Ed. Univers Enciclopedic, București 1998, p. 58

[4] Carl Gustav Jung, *Arhetipurile...op.cit.* p. 15

[5] *Ibidem*, p. 15

[6] *Ibidem*, p. 17

[7] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers Enciclopedic, p. 67

tenebrelor. El consideră că întunericul ține de *adâncimea* coșmarului, până la identificare cu acesta ca arhetip[8]. El menționează și simbolurile teriomorfe, animale, ca fiind parte din structura antropologică a imaginarului. Acestea sunt, pe de o parte cu conotații terifiante, pe de alta cu conotații pozitive în funcție de cultura religioasă a popoarelor pe care le reprezintă[9].

Pentru Gilbert Durand lumina și întunericul sunt extremele sentimentelor umane, de la suferință (coșmar, memorie inconștientă terifiantă) la bucurie, fericire, (puritate). Aceasta este o părere subiectivă, pe care alte culturi o contrazic într-o anumită măsură, după cum vom vedea mai departe.

Lumina și întunericul, conștientul și inconștientul înseamnă și văzut-nevăzut, perceptibil-imperceptibil. Din cele mai vechi timpuri lumina și întunericul au reprezentat unul din cele mai pregnante arhetipuri[10], dar și expresia cunoașterii raționale și a necunoașterii — ca lipsă a rațiunii. Lumina și întunericul sunt concepte complementare, nu pot exista unul fără celălalt, definirea fiecăruia derivând din comparația cu

---

[8] *Ibidem*, p. 86

[9] *Ibidem*,p. 69-86

[10] Alexandru Alămoreanu, *Un glosar al luminii*, Ed. Alma Mater, Cluj-Napoca 2005, p. 9

celălalt. Întunericul înseamnă absența luminii și invers, lumina înseamnă absența întunericului. Cunoașterea înseamnă inversul necunoașterii, a fi luminat, iar necunoașterea înseamnă a fi scufundat în întuneric. Lumina mai semnifică ceva ce se află la suprafață, sincer, vizibil, obiectiv, iar întunericul definește ceva în adâncime, ascuns, invizibil, neobiectiv.

În mitologia chineză lumina și întunericul, ca arhetip, sunt descrise astfel: *...yin și yang desemnează aspectul întunecat și aspectul luminos al tuturor lucrurilor; aspectul pământesc și aspectul ceresc; aspectul negativ și aspectul pozitiv; aspectul feminin și cel masculin; este, de fapt expresia dualismului și complementarismului universal. Yin și yang nu există decât unul în raport cu celălalt. Sunt de nedespărțit, iar ritmul lumii este însuși ritmul alternanței lor: Yiyin, yiyang, se spune în Hizi: un yin, un yang, o dată yin, o dată yang...*

Acest simbol condensează filozofia cea mai profundă și mai caracteristică a spiritului chinez... descompun timpul în perioade și spațiul în regiuni, perioadele și spațiile fiind calificate când de yin, când de yang, după cum sunt luminoase sau întunecate, bune sau rele, interioare sau exterioare, calde sau reci, masculine sau feminine, deschise sau închise, etc... Deși reprezintă două

contrarii, yin-ul și yang-ul nu se opun niciodată în mod absolut, pentru că între ele există întotdeauna o perioadă de mutații care permit o continuare; totul, om, timp, spațiu este uneori yin și alteori yang; simultan totul ține de amândouă prin devenirea lor și chiar prin dinamismul lor, cu dubla sa posibilitate de evoluție și involuție[11].

În Vechiul Testament, în cartea Facerii (1, 1-4) sunt scrise următoarele: *1. Întru început au făcut Dumnezeu cerul și pământul. 2. Și pământul era nevăzut și netocmit și întunerec era deasupra adâncului: și Duhul lui Dumnezeu se purta deasupra apei. 3. Și au zis Dumnezeu să se facă lumină și s-a făcut lumină. 4. Și au văzut Dumnezeu lumina că este bună: și au despărțit Dumnezeu între lumină și întuneric*[12]. Lumina reprezintă ziua, întunericul reprezintă noaptea. Este vorba despre o succesiune, o complementaritate, nu despre o concomitență.

În accepțiunea biblică lumina și întunericul sunt create de Dumnezeu. Însă nu este relatată concepția conform căreia Dumnezeu, despărțind lumina de întuneric, a hărăzit întunericul pentru a fi terifiant sau să țină de memoria coșmarului,

---

[11] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Ed. Artemis, București 1993, p. 485-486

[12] Biblia, Tipografia Cărților Bisericești, București 1914

a traumei. Memoria coșmarului nu apare până la căderea lui Adam, când acesta se face părtaș suferinței (Fac. Cap. 3). Astfel, în concepția biblică, întunericul nu ține de memoria terifiantă, deoarece aceasta nu exista, ci de opusul luminii ca element care era inițial unit cu aceasta.

În cultura populară românească există concepția cosmogonică a unui dualism dintre bine și rău; *fârtat* și *nefârtat* fiind doi frați ai aceluiași părinte din care s-a format lumea, aceștia colaborând pentru a rezolva diferite probleme. Totuși această concepție este considerată un eres, ea nefiind luată în serios nici chiar de către cei care o susțin, ci mai mult ca o glumă[13]. Totuși lumina și întunericul nu trebuie să fie în mod necesar simbolizate prin bine și rău, aceasta fiind extrema ce urmează căderii primordiale; după cum am văzut ele pot fi două jumătăți ale aceluiași întreg nefiind nevoie de alăturarea tenebroasă a traumei. Știm că dacă apropiem doi magneți cu poli opuși, *plus* și *minus*, ei se atrag. În mod similar și energiile opuse, energia femininului și masculinului, a materialului și spiritualului, a pământului și cerului, se regăsesc într-o unitate.

---

[13] Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, Ed. Humanitas, București 1990, p. 461

Capitolul 1

Lumina și Întunericul – structuri arhetipale

1.1 Semnificațiile arhetipului – primele forme de expresie

1.1.1. Trei repere arhetipale care reflectă structura umană

Primitivul credea că la începuturile timpului exista o legătură între cer și pământ făcută de un arbore sau o scară[14].

Omul putea să comunice față în față cu divinitatea, era nemuritor, nu trebuia să

[14] Mircea Eliade, *Mituri Vise și Mistere,* Ed. Univers Enciclopedic Gold, București 2010, p. 64

muncească, putea să comunice cu animalele și avea alte calități, pe care mai apoi le-a pierdut datorită unei *căderi*[15]. Urmările acestei rupturi au avut un impact asupra psihicului uman prin închiderea unor camere ale spiritului rezultând astfel incapacitatea de-a comunica extrasenzorial iar șamanului revenindu-i misiunea de-a reintegra lumea nevăzută, de-a retrăi momentul începutului[16]. Astfel, toate acțiunile omului primitiv aveau acest caracter ritualic de rememorare a începutului[17], de identificare cu arhetipurile. Probabil acesta este motivul pentru care C. G. Jung definește arhetipul ca un organ sufletesc, care se găsește la oricine și care are rolul funcțional de *rădăcină invizibilă a conștiinței*[18].

Legat de arhetipul primar al luminii și întunericului, al începutului, specific în egală măsură timpului străvechi dar și celui contemporan, este arhetipul copilului. El reprezintă nu numai unele întâmplări ale copilăriei trecute în uitare ci și *aspectul pre-conștient al copilăriei sufletului colectiv*[19]. Există o conștiință comună care posedă atributele copilului: începutul, puritatea, ieșirea la lumină. Pierderea legăturii cu copilăria este o

---

15 *Ibidem*, p. 35
16 *Ibidem*, p. 36
17 *Ibidem*, p. 36
18 Carl Gustav Jung, *Arhetipurile... op.cit.*, p. 166
19 *Ibidem*, p. 166

consecință a căderii primordiale și refacerea ei se săvârșește prin asumarea acesteia. *Copilăria este simbolul inocenței, este starea anterioară căderii, deci starea edenică, simbolizată în diverse tradiții prin întoarcerea la starea embrionară, de care copilăria este apropiată*[20]. Fără integrarea *arhetipului infans* subconștientul pune stăpânire pe conștient și inhibă scopul și realizarea lui[21].

Semnificațiile arhetipului sunt mai extinse; copilul din pântecele mamei este întors cu capul în jos. Forma lui seamănă cu o ureche mare[22]. Probabil că această asemănare nu este întâmplătoare deoarece prin auz se percepe cuvântul și tot auzul îl duce pe om spre împlinirea funcției sale.[23] Se naște prin auz iar auzul îi face legătura cu arhetipul inocenței pe care trebuie să îl redobândească pentru a *păstra întreagă legătura cu condiția originară*[24]. În Africa simbolismul urechii este asemănat cu procrearea, deoarece la fel cum prin sămânță se însămânțează femeia, în mod similar cuvântul care pătrunde prin pavilionul urechii este răspândit cuvântul

---

[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar ...op.cit.*, vol. I, p. 363

[21] Carl Gustav Jung, *Arhetipurile...op.cit.*, p. 169

[22] Annick de Souzenelle, *Simbolismul corpului uman*, Ed. Amarcord, Timișoara 1999, p. 344

[23] *Ibidem*, p. 341

[24] Carl Gustav Jung, *Arhetipurile...op.cit.*, p. 167

divinității[25]. Astfel urechea simbolizează calea spre iluminare, prin ascultarea cuvintelor care zidesc. Am început cu arhetipul copilului întrucât acesta reprezintă nașterea și este rezultatul unirii celor două energii, atât masculine cât și feminine.

Arhetipul mamei, al femeii, este simbolizat de mare și de pământ ca trup matern[26]. Nașterea este ieșirea din pântecele mamei iar moartea este intrarea în pământ. Mama mai simbolizează și siguranța dragostei a adăpostului și a hranei[27]. *Proprietățile ei sunt maternul, femininul, înțelepciunea și înălțimea spirituală dincolo de rațiune, fertilitate, hrană, renaștere, instinctul, secretul, ascunsul, dar înseamnă și obscurul, prăpastia, lumea morților, ceea ce trezește teamă*[28].

Observăm că atributele mamei sunt pe de-o parte pozitive, pe de alta negative, cauzate de căderea primordială, prin care s-a rupt legătura cu paradisul. Astfel înțelegem că mama simbolizează într-un sens și condiția umană, supusă oscilațiilor dintre bine și rău.

Femeia mai are și corespondentul lunii. Asemănarea este datorată opoziției cu soarele,

---

[25] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar ...op.cit.*, vol. III, p. 414
[26] *Ibidem*, vol. II, p. 212
[27] *Ibidem*, vol. II, p. 212
[28] Carl Gustav Jung, *Arhetipurile...op.cit.*, p. 93

a lipsei de lumină și a dependenței[29] față de el. Luna, dat fiind că este în opoziție cu soarele, simbolizează întunericul, opusul luminii. De aici vine accepțiunea conform căreia femininul este partea negativă, nu numai în sens de suferință, ci și ca opoziție a pozitivului în completarea lui, ca energie complementară.

Motivul pentru care mama este asociată cu *Mutter Erde*[30] este datorat fertilității asemănătoare pământului, multe credințe străvechi menționând că omul este născut din pământ[31].

Un mit japonez relatează că lumea s-a creat dintr-un principiu al unei androginii divine, care s-a separat pentru ca mai apoi să se unească și să devină o hierogamie, adică o nuntă între Cer și Pământ[32]. De aici observăm că femeia, Mama, simbolizată de Pământ, are origine comună cu bărbatul, Tatăl simbolizat de Cer. Există o interdependență firească între aceste două elemente, care formează un întreg androgin (nu în sens biologic). Un exemplu îl găsim în perechea primordială Adam și Eva. Eva este născută din Adam, Adam reprezentând întâietatea elementului spiritual față de cel

---

[29] *Ibidem*, vol. II, p. 244

[30] Mircea Eliade, *Mituri…op.cit.*, p. 172

[31] *Ibidem*, p. 172

[32] *Ibidem*, p. 189

vital[33]. Nu este o superioritate a spiritualului față de vital, ci o complementaritate firească a elementelor pentru formarea unui întreg.

Deși aceste valențe opuse se completează, bărbatul posedă un element feminin și femeia un element masculin[34] pentru ca împreunarea lor să fie desăvârșită. Așa se explică simbolul Yin și Yang ca și o *coincidentia oppositorium* . Formarea acestui întreg prin contopirea energiilor, prin pierderea agresivității primitive dintre masculin și feminin, înțelegerea și unirea lor la un nivel superior, spiritual[35] este identificarea cu Arhetipul suprem, Dumnezeu, care cuprinde aceste două elemente[36].

Lumina și întunericul, bărbatul și femeia, reprezentate în diferite forme, ca structuri arhetipale, stau la temelia construcției umane, însă rezultatul unirii dintre femeie și bărbat este copilul. În trei schema este completă după cum scrie Dumitru Stăniloae: în comuniunea dintre trei persoane: *eu, tu, el*, se definește relația completă și desăvârșită dintre oameni[37]. Chipul

---

[33] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar...op.cit.*, vol. II, p. 276
[34] *Ibidem*, vol. II, p. 277
[35] *Ibidem*, vol. II, p. 277
[36] *Ibidem*, vol. II, p. 277
[37] Dumitru Stăniloae, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, vol. II, Ed. Cristal, București 1995, p. 66-68

trinitar al familiei, este schema completă care determină un întreg, proiectul și arhetipul omului. Prin studierea celor două arhetipuri din care rezultă al treilea, copilul, urechea, percepem importanța auzului în deplinătatea sensurilor sale de deschidere spre înțelegere, comprehensiune[38], cunoaștere, ascultare și iluminare.

Dacă am vorbit despre percepția auditivă, auzul în largul său sens ca și receptare a iluminării spirituale, acum vom accentua aspecte specifice ale percepției vizuale ca receptacol al luminii și întunericului și raportarea ei la reperele mitologice din artă.

În artele vizuale organul principal de percepție este ochiul, văzul primând oricăror alte simțuri deși nu este despărțit de ele. Totuși, pentru a înțelege[39] valorile artistice rezultă limpede necesitatea complementarității, a sintezei specifice percepției în general.

Impresiile vizuale nu pot fi transmise prin limbaj verbal[40], ele sunt înregistrate prin văz și transmise prin reprezentări specifice — imagini create de artist. Însă, pentru a recepta nemijlocit

[38] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar...op.cit.*, vol. III, p. 414

[39] Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, Sibiu 1979, p. 15

[40] *Ibidem*, p. 16

mesajul oricărei manifestări artistice, trebuie să ne raportăm la percepția *simțurilor simțirilor noastre*[41], adică este necesară o abordare mai cuprinzătoare.

Ceea ce este perceput vizual, uneori nu poate fi exprimat prin cuvinte pentru că nu s-au stabilit *calitățile în categorii adecvate*[42]. Mai exact, dacă *ceva* este perceput vizual-senzorial, poate fi greu de exprimat, informația fiind *neprelucrată*. Când acest *ceva* este perceput și ideatic cu posibilitatea de a fi exprimat, se desăvârșește percepția. *Echilibrul gingaș al tuturor capacităților unei persoane – singurul care îi permite să trăiască deplin și să lucreze bine – este afectat numai atunci când intelectul stânjenește intuiția, dar și când senzația înlătură judecata*[43].Trebuie să menționăm că arta este strâns legată de religie, la început prin cuvânt – poezia sub forma mitului[44], *reverie superioară și liberă*[45] și muzica — apoi prin reprezentările specifice artelor vizuale. „*Nu este oare arta o revelație asemenea religiei?*”, întreba la începutul secolului al XX-lea Fritz Medicus[46].

Considerăm că primele forme de manifestare ale artelor Preistoriei și Antichității

---

[41] *Ibidem*, p. 16
[42] *Ibidem*, p. 16
[43] *Ibidem*, p. 17
[44] Mircea Florian, *Metafizica ...op.cit.*, p. 94
[45] *Ibidem*, p. 96
[46] *Ibidem*, p. 95

au ca scop principal armonia între formă și conținut — *conținut care satisface nevoile etice și vitale... un conținut care ne liberează, ne înalță și totodată ne însenineazӑ și ne desfată*[47], alături de expresia formală, *o încercare spre unic, ce se afirmă ca un tot, ca un absolut*[48]. În timpurile mitologice se evidențiază dimensiunea specifică a artelor vizuale, aceea de a însenina, de a face lumină prin formă și conținut, prin realitatea obiectivă și subiectivă. Acest lucru este valabil în ceea ce privește arta în tot parcursul istoric.

1.1.2. Preistoria – primele opere de artă

Arta preistorică analizată din perspectiva formei și a conținutului relevă nu doar sensul ei estetic ci și semnificația conținutului arhetipal. Expresia formelor artei preistorice este profund înrădăcinată în sensurile cosmogonice ale lumii.

Unul dintre cele mai cunoscute exemple ale artei preistorice este *Venus din Willendorf.* Statueta cu caracter magic[49] reprezintă o femeie cu caracteristicile *legate de fecunditate: bazinul*

---

[47] *Ibidem*, p. 97

[48] *Ibidem*, p. 96

[49] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei*, Ed. RAO, București 1998, p. 8

lat, pieptul și pântecele foarte dezvoltate[50]. Această reprezentare este cea mai concludentă pentru exprimarea fertilității, a asemănării cu *Mutter Erde* (Mama Pământ). Unele mituri conturează ipoteza conform căreia primii oameni au trăit în străfundurile Pământului[51] și de acolo au ieșit la suprafață. Alte expresii ale credințelor străvechi aseamănă pietrele Pământului cu oasele mamei, țărâna cu carnea, iar plantele și vegetația cu părul[52]. Observăm o deosebită valorificare a atributelor de fecunditate și fertilitate ale Pământului Mamă, ale femeii.

Un exemplu concludent a celor mai sus menționate este statueta intitulată *Venus din Willendorf*, simbol al fertilității, descoperită în Willendorf, Austria, datată aproximativ din 28.000-25.000 î. Hr.

Reprezentarea acestei statuete atribuie femeii valențe ale sexualității ce reprezintă fertilitatea și procrearea. Figurina exprimă concepția primitivă a fertilității strâns legate de natură.

În China societăților preistorice din epoca *Yangshaose* respectă regula descendenței

[50] *Ibidem*, p. 8
[51] Mircea Eliade, *Mituri…op.cit.*, p. 165
[52] *Ibidem*, p. 165

matriliniare[53] iar mai târziu în perioada *Longshan*, au apărut simbolurile falice care reprezentau societățile patriarhale, *cultul strămoșilor*[54], forța generatoare[55], în timp ce textele târzii ale mitologiei grecești, afirmă că Dyonisos, regele vremurilor, deși copil, este numit de către Zeus stăpânitor peste zeii universului. *Copilul ca semn de renaștere și reînnoire prelungește simbolul religios al falusului*[56].

În multe culturi arhaice falusul este un simbol religios fiind considerat generator de viață; găsim imaginea falusului ca reprezentare a zeului luminii[57].

Simbolurile falice erau interpretate ca reprezentări ale divinității, nu ca element strict sexual. Circumcizia reprezenta un semn al maturității și un legământ al omului cu Dumnezeu[58] prin potențarea masculinității[59].

---

[53] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, Ed. Științifică și enciclopedică, București 1986, p. 9
[54] *Ibidem*, vol. II, p. 9
[55] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar... op.cit.*, vol. II, p. 36
[56] Mircea Eliade, *Istoria...op.cit.*, vol. II, p. 276-277
[57] *Kulturgeschichte*, Herausgegeben vom Institut für sexualforschung in Wien, Verlag für Kulturforschung, Wien/Leipzig, p. 672
[58] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar... op.cit.*, vol. I, p. 322-323
[59] *Ibidem*, vol. II, p. 337

Falusul în culturile străvechi are o semnificație totemică, nu pornografică și este un organ care reprezintă puterea, verticalitatea și legământul omului cu creatorul prin această potențare a elementului masculin. Simbolurile falice s-au păstrat până în prezent reprezentând deopotrivă forța generatoare ca element masculin, cât și verticalitatea care reprezintă putere. Există exemple în contemporaneitate dar și în toată istoria, printre ele fiind *turnul*, care reprezintă clădirea puterii umane pe verticală, unul dintre ele fiind *Turnul din Babel*, dar sunt o multitudine de turnuri care reprezentau puterea și dorința omului de a se apropia de cer, fie prin expresii de grandomanie, fie pentru utilitate. Un alt exemplu ar fi *obeliscul*, construcție care uneori comemorează o personalitate sau un eveniment important și care arată importanța acestuia. Mai este și exemplul *farului* care călăuzește de la înălțime vapoarele rătăcite pe mare. Acesta este un simbol al luminii în întuneric, rolul lui fiind de călăuzitor în întunericul și ceața nopții.

Alte reprezentări din preistorie sunt statuetele exemplare ale *Gânditorului* și ale *Femeii* de la Cernavodă. Calitatea artistică și forța de expresie ale acestora sunt dublate de o remarcabilă viziune artistică sintetică. Sculpturi monumentale menhire și vase de lut (Zeița de

la Vidra) reiau reprezentarea figurii umane[60]. În redarea celor două figuri mai sus menționate (*Gânditorului* și ale *Femeiii* de la Cernavodă, cultura Hamangia, România), găsim înclinația spre meditație, spre repaos, a personajelor reprezentate. Spre deosebire de reprezentările simbolice ale maternității și paternității, omul este reprezentat în ipostaza de meditație, bărbatul fiind așezat cu capul între mâini, iar femeia stând în repaos, așezată, cu mâinile pe un genunchi. Înclinația omului primitiv tinde spre integrarea universului prin simbol și meditație; femeia nu își sprijină capul între mâini, având mai mult o atitudine statică, de destindere, un picior fiindu-i îndoit iar celălalt întins, bazinul lat, acestea toate îndreptându-ne spre imaginea femeii ca rol participativ la creație prin acțiunea nașterii. Bărbatul este caracterizat de elementul contemplativ, *cerul*, iar femeia de cel creator, *pământul.*

Nevoia de exprimare și de manifestare a omului primitiv se manifestă și prin picturile rupestre. Picturile acestei perioade sunt realizate inițial (paleoliticul superior) la intrarea în grote, pe stânci neprotejate sau pe pereții unor încăperi din temple și locuințe (la Catal Hoyuk, Turcia)[61].

---

[60] Ovidiu Drîmba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1987, p. 53
61 *Ibidem*, vol. I, p. 54

Se impune acum, prin intermediul reprezentării bidimensionale a picturii, să analizăm rolul de reprezentare al societății atât de specific artelor. Spre deosebire de sculptură, pictura prezintă scene din viața de fiecare zi, un fel de *film* al evenimentelor specifice colectivității umane. Multe figuri antropomorfe și zoomorfe în mișcare alcătuiesc compoziții ample.

Frescele exprimă în același timp forța vitală si personalitatea puternică a artistului creator, care observă, propriu preistoriei, simplu dar explicit, viața cotidiană. Compozițiile sunt ritmate. Se remarcă acuitatea observației, realismul figurilor și, în același timp, puterea de sinteză și abstractizare care operează cu stilizări excepționale. Coloritul acestor fresce ilustrează căutările estetice proprii naturii umane prin exprimarea subiectelor de interes. Trecerea spre o percepție mai pragmatică, exprimată mai concludent în Antichitate, se datorează societăților agricole și păstoritului. Picturile rupestre relevă îndeletnicirea domesticitului de animale.

1.1.3. Artele Antichității

În Antichitate luminii focului îi este atribuită calitatea de a fi dezvăluit modelarea

portretului în argilă. Din dragostea pe care o purta, o fată a desenat pe perete umbra lăsată de chipul iubitului în lumina focului. Mai târziu tatăl ei a imprimat pe acele contururi argilă, pe care mai apoi a ars-o. Astfel s-a născut primul portret în argilă[62]. Rolul luminii focului este semnificativ în crearea primului portret din lut.

Despre istoria propriu-zisă, scrisă, vorbim începând cu anul 3500 î. Hr., considerat momentul descoperirii scrierii, ilustrat de plăcuțele de lut mesopotamiene[63]. Mentalitatea specifică Antichității este considerată tributară ambientului în care a apărut, explicându-se astfel marile diferențe de conținut reflectate în exprimări artistice de o mare diversitate.

Diferența fața de preistorie este pricinuită de definirea spațiului stăpânit. Sedentarizarea populațiilor determinată de răspândirea cultivării pământului și a creșterii animalelor împreună cu apariția supraproducției agricole au drept consecință constituirea așezărilor urbane. Marile văi inundabile ale râurilor Tigru, Eufrat, Nil, Ind și Yang-Țe sunt leagănul nașterii orașelor. Civilizația umană

[62] Plinivs, *Naturalis Historia, enciclopedia științelor din antichitate*, Ed. Polirom, București 2004, p. 149
[63] Ovidiu Drîmba, *Istoria...op.cit.*, vol. I, p. 97

este produsă de dezvoltarea comunităților agricole[64].

Gândirea dihotomică, lumină și întuneric, organizează gândirea religioasă a popoarelor Mesopotamiei. Invizibilul sau supranaturalul este reprezentat ca o prelungire a existenței umane. Zeii și oamenii s-au născut din același element primordial: apa. Divinitatea supremă este tatăl An Anu, simbolizând cerul, lumina, iar soția sa Ki simbolizează pământul, întunericul. Fiul lui Anu este zeul aerului Enlil, care l-a despărțit pe Anu de Ki (pământul de cer). Zeul Enki, stăpânul apei din adâncuri, *domnul subpămîntean*, dă viață pământului fiind considerat prietenul și salvatorul oamenilor[65].

În civilizația Egipteană arta este cu precădere axată în jurul cultului morților[66]. Egiptenii credeau în viața de apoi, ca atare mormintele lor conțineau provizii alimentare și alte bunuri; ei considerau că viața care urmează este asemănătoare cu cea de pe pământ, însă mai bună[67]. Cinstirea zeului Aton (discul solar)

---

64 Le grand Atlas de l'histoire Mondiale, EnciclopaediaUniversalis France s.a., p. 52

65 Ovidiu Drîmba, *Istoria...op.cit.*, vol. I, p. 84

66 Jacek Debicki, Jean-François Favre...*op.cit.*, p. 16

67 Christopher Partridge, *Religiile lumii*, Ed. Mladinska, București 2009, p. 70

era întâlnită mai ales în perioada de reformă a faraonului Akhenaton, care a interzis cultul celorlalți zei[68].

Zeul soare mai era numit și Ra și se credea că faraonul mort va petrece viața de apoi împreună cu el. Mai apoi, destinul defunctului era legat de zeul Osiris, fiind identificat după moarte cu acesta[69]. Osiris era, pe de o parte, zeul pământurilor roditoare, iar pe de alta era considerat *judecătorul morților*[70]. Complementaritatea între Ra și Osiris, zeul luminii și zeul adâncului este caracteristică binomului lumină-întuneric. Un alt element definitoriu pentru cultul morților la egipteni era mumificarea. Se credea că trupul este necesar ca bază pentru suflet și astfel era conservat și mumificat[71], practică ce arăta prețuirea pentru trup ca element sacru.

În unele reprezentări ale faraonilor se remarcă modificări ușoare ale caracteristicilor fizionomice. Corpurile și chipurile sunt alungite cu intenția de a sublinia atributele divine. Faraonul sau regele era considerat *Zeul cel bun*[72].

---

[68] *Ibidem*, p. 66-67
[69] *Ibidem*, p. 70
[70] Ovidiu Drîmba, *Istoria...op.cit.*, vol. I, p. 140
[71] Christopher Partridge, *Religiile...op.cit.*, p. 71
[72] *Ibidem*, p. 67

Se remarcă, așadar, felul în care cultura Mesopotamiei și a Egiptului înfățișează prin reprezentările religioase bivalența lumină-întuneric ca matrice structurală a psihologiei umane.

În Grecia antică au fost adoptate unele zeități egiptene. Astfel, regele Ptolemeu Soter, sec. III î. Hr., dorind să își întărească domnia, a adoptat ca zeitate supremă pe Serapis, nume care derivă de la Oserapis (Osiris-Apis)[73], divinitate alcătuită prin sincretism cu atribute universale.

Odată cu evoluția culturii grecești s-a schimbat percepția asupra luminii și întunericului până în punctul în care s-a dobândit o concepție filozofică. De la simpla asociere a zeităților cu lumina și întunericul, chiar și ca arhetipuri, s-a ajuns treptat la o percepție mai evoluată asupra realității sensibile, factor de determinare al luminii și întunericului. Această evoluție se datorează descoperirii metafizicii, ca expresie a unei lumi ideale (dincolo de fizică), lume transcendentă, care întruchipa frumusețea imaterială.

Un alt zeu care a avut însemnătate în cultura grecilor și care a determinat această schimbare, a fost Orfeu. Se pare că el ar fi fost

[73] Mircea Eliade, *Istoria...op.cit.*, vol. II, p. 282

un personaj real. El susținea vegetarianismul, asceza și *katharsis*-ul (purificarea), ritualul zeului Apollon[74]. Platon a fost unul dintre cei care au adoptat ideile lui Orfeu iar ulterior acestea au fost dezvoltate de către Pitagora[75]. Ideea nemuririi sufletului era înfățișată de către Socrate *...pentru el sufletul — și nu viața!— erau lucrul cel mai prețios, căci el aparținea lumii ideale și eterne*[76]. O caracteristică pentru evoluția spiritului era valorificarea gândului. Platon considera – în completarea lui Socrate – că gândul nu ființează doar *în sine și pentru sine* ci este esența universului[77]. Această concepție este importantă pentru a stabili raportul și transcenderea conștiinței în realitatea spirituală percepută de filozof – lumea ideilor. Spiritul este – esența intrinsecă a omului – și este adevărul universal[78]. Această concepție asupra esenței spirituale interioare și exterioare, subiective și obiective este asemănătoare concepției hinduse asupra sinelui *Atman*, care reprezintă absolutul subiectiv, indestructibil și care se găsește în raport de complementaritate cu *Brahman,* absolutul obiectiv. *Atman* și *Brahman* sunt

---

[74] *Ibidem*, vol. II, p. 180
[75] *Ibidem*, vol. II, p. 194
[76] *Ibidem*, vol. II, p. 194
[77] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Istoria filozofiei*, vol. I, Ed. A.R.P.R, București 1963, p. 462
[78] *Ibidem*, vol. I, p. 463

cosubstanțiale[79]. Religia susține reîntoarcerea în sine ca metodă de identificare cu *Brahman*, stare căreia zeii îi sunt subordonați[80].

Diferența dintre concepția hindusă și cea grecească se observă atunci când Platon atribuie transcendentului rațiune, fiind un prototip, un model îndepărtat în afara conștiinței, care este o prelungire a ei[81]. Prin aceasta se conturează personalizarea transcendentului și a raportului dintre acesta și sine. Reproșul lui Hegel pentru gândirea orientală este lipsa libertății individuale, cu alte cuvinte, abstractizarea transcendentului, a formei cu care se identifică individul[82]. În cazul acesta *Brahman* este un tot obiectiv în care se dizolvă subiectul, fără a mai avea valoare intrinsecă[83].

Concepția antichității grecești este proprie pentru individ deoarece el are libertatea de a-și păstra subiectivitatea și de-a o exercita în raport cu transcendentul. Pe de altă parte, această concepție poate să întrunească un

---

[79] *Filosofia Indiană în texte*, notă introductivă Sergiu Al-George, Ed. Științifică, București 1971, p. 16

[80] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Istoria...op.cit.*, vol. I, p. 119

[81] *Ibidem*, vol. I, p. 486

[82] *Ibidem*, vol. I, p. 109-110

[83] *Ibidem*, vol. I, p. 110-111

caracter intrusiv-personalist deoarece se bazează pe individ, nu pe comunitate. Este posibil să considerăm că viziunea indiană de dizolvare a sinelui in transcendența obiectivă are caracter depersonalizator, însă putem afirma simultan că are atributul de a sensibiliza esența comună tuturor. Concepția antichității europene prezintă o atitudine benefică asupra vieții și, în opinia noastră, o atitudine luminată a gândirii, o înțelegere pozitivă a unei realități spirituale care deschide calea individului spre o lume ideală. Aceasta este culmea gândirii Antichității europene. Prin accepțiunea mai sus menționată se justifică întreaga creație a acestei culturi care evoluează treptat de la preistoria cu reprezentări arhetipale spre ideea filozofică care potențează aceste principii, dar care facilitează deasemenea înțelegerea concepție creștine mai târzii.

Înțelegând concepția lumii antice grecești analizăm creația artistică dintr-o altă perspectivă. Claritatea formelor și rigoarea tehnică denotă o preocupare aparte pentru individ. Deși în mare parte arta grecească reprezintă edificii arhitecturale și scene cu personaje mitologice, ele sunt percepute prin mesajul clarității spiritului grecesc. Se creează o aplecare spre studiul formelor corpului[84], în arhitectură fiind folosită proporția

[84] Jacek Debicki, Jean-François Favre...*op.cit*., p. 32-33

de aur[85]. Rezultă că aceste preocupări sunt izvorâte dintr-o cultură înclinată spre cugetare.

Nietzsche a formulat ideea conform căreia spiritul apolinic exprimă claritatea distincției culturii grecești, exemple fiind sculpturile. În același timp spiritul dionisiac exprimă atitudinea afectivă a laturii iraționale, exemplificată prin dans și muzică. Nietzsche este de părere că această dualitate a spiritului antic definește spiritualitatea grecească[86]. În consecință, prin această relatare putem înțelege dualitatea lumină-întuneric în spiritul antic elen.

1.2. Considerente specifice gândirii și spiritualității creștine

Noua *idee* care a fost adusă de creștinism este concretizarea transcendentului, și anume a lui Dumnezeu. Abstractul deși este gândire, pentru a fi adevăr trebuie să fie *concret în sine însuși*[87]. Platon a formulat ideea conform căreia transcendentul este o rațiune undeva îndepărtată

---

[85] *Ibidem*, p. 35

[86] Friedrich Nietzsche, *Nașterea filozofiei în epoca tragediei grecești*, studiu introductiv, Vasile Muscă, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1992, p. 12

[87] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Istoria...op.cit.*, vol. II, p. 231, vol. II

de conștiință ca o prelungire a ei[88], iar ulterior neoplatonicienii au susținut că Dumnezeu se particularizează, se împacă cu oamenii, *nu rămâne abstract*[89]. Cu toate acestea, în revelația creștină, raportul dintre om și Dumnezeu nu este distanțat ca mai înainte, ci se apropie integrând finitul în inteligibil[90].

Afirmația că natura omului este pervertită iar acesta o moștenește necondiționat este proprie creștinismului[91], însă și în miturile arhaice observăm conștiința unei rupturi între cer și pământ în urma căreia omul a pierdut anumite atribute[92]. De asemenea, și în istoria creștinismului cerul s-a despărțit de pământ (simbolizând despărțirea omului de Dumnezeu) când Adam (primul om) a mâncat din pomul cunoașterii binelui și răului. Pentru că mintea sa nu era pregătită să perceapă lucrurile *dumnezeiește* Adam a distorsionat percepția asupra lumii sensibile[93] și astfel s-a produs ruptura dintre el și Dumnezeu care era perceput prin expresiile

---

[88] *Ibidem*, vol. I, p. 486
[89] *Ibidem*, vol. II, p. 214
[90] *Ibidem*, vol. II, p. 214
[91] *Ibidem*, vol. II, p. 218
[92] Mircea Eliade, *Mituri…op.cit.*, p. 35
[93] Dumitru Stăniloae, *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 2000, p. 31

sensibile. În consecință, natura omului trebuie *îmbunătățită,* omul trebuie să devină *ceea ce el este doar în sine,* nu cum este el nemijlocit, ci așa cum trebuie să devină față de Dumnezeu[94] pentru a se uni cu El.

Putem vorbi și în cazul creștinismului de trei reprezentări arhetipale. Iisus Fiul lui Dumnezeu (Mat.3, 16-17) s-a născut din Maria și din Duhul Sfânt (Mat.1, 18-25). Sunt enumerate astfel cele trei arhetipuri pe care le-am tratat și la începutul primului capitol. Arhetipul Fiului, al Mamei și al Tatălui (Dumnezeu). În acest caz fecioara Maria se unește cu Dumnezeu pentru a naște un Fiu care prin natura sa este Dumnezeu și Om[95]. Această unire între Cer și Pământ, care reprezintă cosmogonia lumii prezentă în mai multe tradiții, conform celei creștine are loc nu doar simbolic ci și ca fapt real, în istorie[96]. Considerând *Lumina* și *Întunericul* reprezentări ce pot fi asociate cu pământul și cerul, cu Femeia și cu Dumnezeu, acestea se unesc pentru a întregi creația destrămată printr-un Fiu a cărui natură este atât celestă cât și terestră.

---

[94] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Istoria...op.cit.*, vol. II, p. 218
[95] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar... op.cit.*, vol. II, p. 261
[96] *Ibidem*, vol. II, p. 261

1.2.1. 1000 de ani de Ev Mediu

La începutul răspândirii creștinismului credincioșii erau persecutați și prigoniți deoarece nu erau de acord să îl venereze pe împărat ci doar pe Iisus Hristos[97] pe care îl considerau Fiul lui Dumnezeu, *unica imagine a Domnului în fața oamenilor*[98]. Până la încetarea persecuțiilor în anul 313[99], arta paleocreștină se dezvoltă *în ascuns*, de abia mai apoi devenind oficială[100]. Astfel, arta creștină primară este întâlnită mai ales în locuințe particulare sau în catacombe[101]. Aceasta reflectă o evoluție a stilului artistic roman care presupune înlocuirea zeilor cu sfinți[102].

Până în anul 476 când Roma cade, arta creștină se dezvoltă și în Imperiul Roman de Apus și în cel de Răsărit însă, după cădere, evoluția artei se va resimți mai mult în Imperiul Roman de Răsărit, cu capitala la Constantinopol[103].

Cultura bizantină s-a format printr-un sincretism al elementelor lumii antice latine, elene, creștine și orientale, unde filosofia poartă

[97] Christopher Partridge, *Religiile... op.cit.*, p. 311
[98] *Ibidem*, p. 317
[99] Jacek Debicki, Jean-François Favre... *op.cit.*, p. 58
[100] *Ibidem*, p. 57
[101] *Ibidem*, p. 60
[102] *Ibidem*, p. 60
[103] *Ibidem*, p. 61

mai pregnant influența creștină și elenă[104]. Cea mai relevantă sinteză între elenism și creștinism o găsim în Imperiul Bizantin. Filozofia bizantină a înglobat elemente din scrierile lui Platon, Aristotel și Plotin[105]. Totuși, o caracteristică a Imperiului Bizantin este estetica artei. Aceasta nu are rolul doar de simplă reprezentare a realității care transmite un mesaj, ci îl introduce pe privitor în lumea spirituală[106]. Teologia creștinismului bizantin este una a întrupării dragostei divine pe pământ, astfel justificându-se bogăția ornamentației bisericilor[107]. Rolul icoanelor nu este de simplă imagine, ci de obiect al comuniunii dintre om și Dumnezeu[108]. Preocupare pentru reintegrarea omului în lumea spirituală și percepția pozitivă a dragostei dumnezeiești întrupate pe pământ este caracteristica spiritualității creștine răsăritene.

Înțelegem că arta Bizanțului reflectă o caracteristică a învățăturii creștine, ca de altfel și arta mai târzie a Apusului, unde se dezvoltă stilul Romanic și Gotic[109]. Diferență dintre arta

---

[104] Ovidiu Drîmba, *Istoria... op.cit.*, vol. II, p. 141-243
[105] *Ibidem*, vol. II, p. 202-205
[106] Jacek Debicki, Jean-François Favre... *op.cit.*, p. 62-63
[107] Christopher Partridge, *Religiile... op.cit.*, p. 324
[108] Michael Quenot, *De la icoană la ospățul nupțial*, Ed. Sophia, București 2007, p. 116
[109] Jacek Debicki, Jean-François Favre... *op.cit.*, p. 67, p. 83

bizantină pe de o parte, și cea romanică și gotică pe de altă parte, se găsește atât în diferența de origine a popoarelor care au dezvoltat-o, cât și în concepția lor filozofică și religioasă. În cele ce urmează vom încerca să analizăm câteva dintre aceste diferențe.

Popoarele de origine germanică au cucerit lumea romană și au adoptat credința creștină, păstrându-și spiritul propriu *barbar*; au cucerit o civilizație evoluată din toate punctele de vedere, care însă nu era capabilă să dinamizeze principiul creștin, după cum relatează Hegel. Astfel s-a format gândirea scolastică[110]. Tot Hegel afirmă că evoluția popoarelor germanice în istoria creștinismului a avut un parcurs dureros care a denaturat principiul libertății spiritului, dovadă fiind teologia pe care aceste popoare au dezvoltat-o. Un element important este imposibilitatea de a transfigura *materialul* în *spiritual*; această dificultate a dus la denaturarea percepției asupra *ostiei* (împărtășaniei) – reprezentare a *divinului* și *materialului*, mijloc prin care omul se unește cu Dumnezeu – la percepția exagerată a denaturării rolului ei, venerarea formei până la cazuri extreme. Consecința acestei denaturări determină răspunsul lui Luther care nu mai atribuie împărtășaniei valoare sacră nemijlocită,

[110] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Istoria... op.cit.*, vol. II, p. 246-247

ci doar determinată de credința celui care o ia. De la percepția denaturată a împărtășaniei, care se primește doar de la clerici în timp ce este condiționată de ierarhie, s-a trecut la percepția *materialist*-totalitară a bisericii, care deține adevărul și care cere individului supunere pentru a putea evolua spre eliberarea sufletului. Exagerarea face ca metodele pentru eliberarea sufletului să fie punitive și crude; astfel cultul cade în posesiunea bisericii iar spiritul devine subjugat ierarhiei[111].

Diferența dintre teologia Bizantină și cea Apuseană este nuanțată. În spiritualitatea Bizantină Dumnezeu este perceput ca fiind dragoste, planul spiritualul ne fiind în antiteză cu cel material; în cea apuseană, există o diferență mai pronunțată între lumea materială și cea spirituală, practica spirituală fiind axată mai mult pe discursul dual. În cazul spiritualității apusene lumina (spiritul) este în antiteză cu întunericul (materia), aceasta fiind o percepție diferită, care a dus la deformări de optică: Dumnezeu este perceput uneori ca fiind distant de oameni iar ierarhia este cea față de care credinciosul trebuie să se supună pentru mântuire, aceasta fiind piedică pentru a ajunge la spirit și astfel trebuind să fie penetrată. Există exemple concrete de sfinți catolici care își asumă suferințe foarte mari

[111] *Ibidem*, vol. II, p. 252-253

(stigmate) pentru a se asemăna cu Hristos. Din cauza faptului că Imperiul Bizantin s-a destrămat în 1453, odată cu căderea cetății Constantinopol, condițiile de evoluție a bisericii răsăritene au fost mai vitrege, astfel nu a existat un pol central al acesteia, așa cum avem exemplul Bisericii Catolice cu centrul la Roma, considerându-se că polul central al bisericilor răsăritului rămâne totuși Creatorul.

Analog, se explică și diferența dintre arta bizantină ci cea apuseană care pleacă de la o concepție filozofică și religioasă diferită. Stilul Romanic este sobru și monumental – spre exemplu, în țările germanice apare acoperișul ascuțit în arhitectură; pictura, spre deosebire de arhitectură este clară și luminoasă. Există unele asemănări între pictura romanică și cea bizantină. Stilul gotic reflectă în arhitectură autoritatea divină prin înălțimea catedralelor, coloanelor și prin arcurile bolților, dorindu-se elevarea sufletului spre transcendența divină. Catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol, deși este uriașă, dă sentimentul de spațialitate pe orizontală. Cupola acoperă biserica, simbolizând divinitatea care coboară spre oameni.

Lumina și întunericul, spiritul și materia sunt percepute de către apus ca două forțe care

se manifestă în opoziție. Aceasta este percepția dintre bine și rău ca forțe opuse care concurează. În răsărit lumina și întunericul, materia și spiritul sunt două forțe ale aceluiași întreg, care se contopesc prin unire în dragoste, răul nefiind părtașul acestei bivalențe.

Un exemplu concludent găsim la Lucian Blaga în *Trilogia Culturii, cap. Spiritualități bipolare*. El scrie că în catolicism, datorită spiritului *milităresc* al Imperiului Roman pe care l-a moștenit, predomină „*un aspru duh de disciplină, o neîntreruptă dispoziție de luptă*". Biserica este înțeleasă ca „*statul lui Dumnezeu pe pământ*". Predomină două elemente principale: transcendența (Dumnezeu) și Biserica. Viața catolică pendulează între acestea două[112]. Observăm în această gândire o oscilație între cele două mari autorități, Dumnezeu și Biserică, care se impun printr-un spirit juridic, ierarhic, de disciplină, de supunere pentru credință[113].

În ortodoxie, Blaga spune că omul își trăiește organic viața, unde pământul și firea se unesc cu cerul, transcendentul. Există o legătură organică între Dumnezeu și om manifestată și prin geografia temperată, dar și prin atitudinea

---

[112] Lucian Blaga, *Trilogia Culturii*, Ed. Minerva, București 1985, p. 206-207

[113] *Ibidem*, p. 210

aplecată către misterul universului, a omului est—european[114].

În urma cercetării celor două spiritualități, putem conchide că opusurile cer-pământ, biserică–Dumnezeu, lumină-întuneric au diferite interpretări, în funcție de mediul în care au fost percepute și întregesc studiul nostru despre lumină și întuneric.

1.3 Noi atitudini ale percepției artistice. Renaștere și umanism

O dată cu apariția noului curent artistic *Renașterea*, percepția omului asupra realității s-a schimbat. Dacă în Evul Mediu Dumnezeu era pe primul loc, în Renaștere, de prim interes pentru studiul estetic și simbolic este omul[115].

Două evenimente importante marchează începutul acestei perioade istorice: căderea Constantinopolului, în 1453, și reforma lui Luther, în 1517[116]. Numele de Renaștere apare din dorința de a reînvia cultura antică[117]. Mai există și alte consecințe care au determinat această

[114] *Ibidem*, p. 207-210
[115] Jacek Debicki, Jean-François Favre... *op. cit.*, p. 111
[116] *Ibidem*, p. 111
[117] *Ibidem*, p. 113

schimbare. Puterea Bisericii Catolice, care însemna într-o măsură și barbarie și corupție, l-a îndemnat pe om să se îndepărteze de Dumnezeu și să se îndrepte către sine, excluzând raportarea sa la o lume viitoare, îndepărtată, nepalpabilă, lumea spirituală. El s-a orientat spre finit, spre existența imediată[118]. Acest fapt a avut ca aport pozitiv dezvoltarea științelor și artelor.

Ca urmare a căderii Constantinopolului nobilii și învățații Imperiului grecesc-bizantin s-au refugiat în Italia și au adus cu ei cultura elenă a Antichității[119]. Renașterea se adresează culturii și artelor fără să aducă inovații în gândire (filozofie), după cum scrie Hegel[120].

Totuși, simpla eliberare de niște forme ale percepției exagerate (gândirea scolastică – extremismul Bisericii Catolice) justifică natura umană care tinde spre libertate și echilibru, aducând aportul identificării cu natura înconjurătoare, în detrimentul celei sensibile spirituale. Credem că din extrema *barbariei* spirituale a Evului Mediu s-a ajuns la o alta, cea a negării spiritului, într-o anumită măsură. Reîntoarcerea la formele primare reprezintă claritatea spiritului Antic, lumină a cunoașterii.

[118] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Istoria... op. cit.*, vol. II, p. 305
[119] *Ibidem*, vol. II, p. 308
[120] *Ibidem*, vol. II, p. 309

Arhitectura devine mult mai *luminoasă*, în măsura în care nu mai exprimă *teroarea divină*, ci studiul umanist al formelor. Reapare cupola fiind urmat modelul Panteonului antic[121].

Se folosesc regulile genisticii hidraulice în arhitectura civilă; folosirea cubului în spațiu este un principiu important al arhitecturii din acea perioadă[122]. Planul urbanistic al orașelor se schimbă; dacă în Evul Mediu schema era de tip central, cu catedrala în jurul căreia era o piață și străduțe, în Renaștere planul este organizat exclusiv cu scop politic-militar[123].

Apar mașinile, noi sisteme de mișcare întrebuințate în diferite scopuri ca o evoluție a tehnicii; Leonardo da Vinci este un inventator al multor sisteme de inginerie militară, fiind interesat și de studiul zborului[124]. El este un reprezentant important al evoluției ingineriei însă și a picturii renascentiste.

În pictură apare un progres datorită folosirii culorilor în ulei și pictării pe pânză[125]. Astfel, cunoștințele despre pictură circulă

---

[121] Jacek Debicki, Jean-François Favre... *op. cit.*, p. 117
[122] *Ibidem*, p. 117
[123] Ovidiu Drîmba, *Istoria... op. cit.*, vol. IV, p. 196
[124] *Ibidem*, vol. IV, p. 208-212
[125] Jacek Debicki, Jean-François Favre... *op. cit.*, p. 119

mai ușor. Se descoperă tehnica sfumatoului, a clarobscurului, folosită și de Leonardo da Vinci. Tehnica percepută în sens simbolic arată jocul și complementaritatea dintre lumină și întuneric, ca o caracteristică psihologică a personajelor reprezentate, care sunt scufundate în misterul necunoscutului, dar care revelează prin lumina dezvelită pe chipuri frumusețea interioară a omului, raportată la el însuși, ca centru al universului.

Femeia din pictura *Leda*, realizată de Leonardo da Vinci este reprezentată ca un simbol de frumusețe și grație. În locul sfintelor îmbrăcate, apare omul în nuditatea sa, ca imagine a minunii existenței. Reprezentările religioase nu se pierd în arta Renașterii însă capătă o natură mai umană.

Conform lui Hegel reperele spirituale se pierd. Totuși considerăm că ele nu se pierd în sensul unei rupturi între om și Dumnezeu, ci mai de grabă El este umanizat prin eliberarea de canoanele religioase, ceea ce în istorie va duce la negarea Lui, însă, cu toate acestea, nu putem atribui acestei epoci lipsa de valoare spirituală.

Ceea ce a urmat mai apoi Renașterii — Barocul și Clasicismul — sunt tributare schimbării petrecute în Renaștere. Barocul este

o consecință a contrareformei[126]. În Baroc se glorifică grația divină, unde liniei drepte proprie Antichității i se opune linia curbă. Această artă își propune să amorțească simțurile[127]. Există o predilecție spre structurile încărcate. În Clasicism se revine la linia dreaptă, care exprimă raționalitate și claritate, măreția puterii regale[128].

Totuși, forma caracteristică unei noi atitudini care a schimbat lumea Evului Mediu este umanismul reprezentat de Renaștere.

1.4. Concluzie

În perioada istorică studiată până acum în lucrarea de față, din Preistorie până în Renaștere, arta a ilustrat gândirea și percepția religioasă și metafizică, fapt care ne permite să înțelegem lumina și întunericul în diferite faze de manifestare. Schimbările care au determinat percepția luminii și a întunericului au fost datorate îndepărtării de la forma primară a arhetipului așa cum o găsim în unele culturi — *binele desăvârșit, totul, armonia*. Istoria artei ne arată că omul caută întotdeauna armonia și nu se mulțumește doar cu o parte a întregului.

---

[126] Jacek Debicki, Jean-François Favre... *op. cit.*, p. 150
[127] *Ibidem*, p. 150
[128] *Ibidem*, p. 158

Contopirea celor două valențe opuse lumina și întunericul justifică libertatea de a fi apartenent la două lumi (cea materială și cea spirituală) și această apartenență a fost cel mai bine ilustrată de arta care a încununat istoria. Am vorbit despre structuri arhetipale de la începuturi până în Renaștere deoarece acesta este momentul umanizării percepției religioase. Am urmărit evoluția arhetipului lumină și întuneric în arte, de la primele forme de percepție arhetipale, cu valențe cosmogonice și antropogonice în Preistorie, unde am cercetat simbolurile totemice care reprezentau societățile matriarhale și patriarhale, iar mai apoi am cercetat zeitățile care reprezentau lumina și întunericul la sumerieni și egipteni. Ideea metafizică a transcendentului apare în Antichitatea greacă, unde filozofia lui Pitagora, Socrate și Platon este reprezentativă pentru concepția acelei epoci. Arta greacă reflectă claritatea și limpezimea filozofiei elene, pe de o parte, iar pe de alta reflectă spiritul dionisiac. Evul Mediu este perioada creștină în care filozofia capătă valențe teologice. Apusul este reprezentat de stilurile Romanic și Gotic, iar Răsăritul este reprezentat de solaritate și organicitate. Viziunea Renașterii unde omul se are pe sine ca model, centru al universului este caracterizată prin umanizarea spiritului riguros precedent, fiind propice pentru dezvoltarea științelor și artelor.

Odată cu Iluminismul, care culminează cu Revoluția Franceză se schimbă cursul istoriei și se trece în Modernitate, unde apare o nouă percepție asupra omului: triumful rațiunii. Numele acestui capitol *lumina și întunericul – structuri arhetipale* se justifică prin simplul fapt că până în acest punct omul s-a raportat la un model arhaic, arhetipal. Am încercat să vedem în ce măsură se găsește în această perioadă istorică arhetipul luminii și întunericului, sau mai bine zis, cum se raportează această perioadă la arhetipul acesta și cum îl urmărește, uneori îndepărtându-se, alteori chiar găsindu-l, însă nu în forma desăvârșită.

În continuare vom vedea cum se manifestă studiul luminii și întunericului în cultură deoarece se produce o schimbare de paradigmă. De la o lume condusă de principii arhetipale, se trece într-o nouă eră în care rațiunea primează sentimentului religios. Dacă până acum am relatat elemente ce țin de o expresie metafizică, în următoarea etapă a istoriei se caută o cât mai concretă justificare bazată pe gândirea rațională.

Capitolul 2

Expresia gândirii unei epoci și reflecția ei în Istoria Artelor

2.1. Iluminismul, *introducere în conceptul epocii*

Iluminismul apare în secolul al XVII-lea, durând până în secolul al XVIII-lea și inițiază eliberarea rațiunii de o conducere exterioară, de dogmă, propunând depărtarea de tradiție și de autoritate și soluționarea dilemelor existențiale printr-o abordare rațională[129].

Această perioadă este caracterizată de dezvoltare economică pe fundalul căreia s-au

[129] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de Filozofie*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2004, p. 103

pus bazele democrației. Crește importanța burgheziei și în egală măsură — progresul științific[130] și tehnic. Odată cu acest proces de modernizare apare în gândire o abordare individualist-raționalistă, lipsită de repere exterioare și relaționări transcendente, o dezvoltare a conștiinței de sine mai pronunțată.

Revoluția Franceză, ca o consecință a noului mod de gândire, răstoarnă un regim monarhic în care cetățeanul era pe locul secund și îi dă acestuia drepturi semnificative[131]. Această revoluție reprezintă și un punct de plecare pentru o nouă direcție în artă: Neoclasicismul[132].

René Descartes, unul dintre gânditorii de bază ai Iluminismului, pune la îndoială orice afirmație și construiește astfel realitatea plecând de la dubiu. Singurul element incontestabil în opinia sa este conștiința de sine. Această conștiință de sine, singura realitate incontestabilă, este gândirea în calitate de ultima realitate pe care rațiunea o poate percepe, căci atunci când se pune la îndoială orice, aceasta se face prin

---

[130] *Ibidem*, p. 103

[131] *Ibidem*, p. 103

[132] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei*, Ed. RAO, București 1998, p. 186-187

gândire. Descartes formulează astfel principiul filozofic „gândesc deci exist"[133].

Această afirmație unanim cunoscută este singurul sprijin pe care Descartes l-a găsit în confirmarea conștiinței de sine. Este posibil ca într-un anumit sens unica certitudine a existenței să fie cugetarea, dar numai dacă se pune la îndoială orice altă realitate, însă astfel chiar și existența este o realitate care se poate pune la îndoială și vom vedea cum: noi trăim în spațiul determinat de timp. Prezentul nu este tangibil deoarece, atunci când se încearcă oprirea clipei, aceasta a trecut deja. Prin urmare, cugetarea sau gândirea, fiind determinată de timp, nu reprezintă prezentul, acel *a fi*. Probabil traducerea în română a afirmației *cogito ergo sum — gândesc deci exist*, este mai proprie decât dacă s-ar spune, *gândesc deci sunt*, cum ar fi corect. Cuvântul *existență*, din latină *ex sisto*, înseamnă, *a proveni din*[134], *din afara a ceea ce este*. Considerăm că afirmația *cogito ergo sum* este improprie, deoarece gândirea nu determină *ființa*, *a fi*, ci existența, *a exista*. *Cogito* este gândirea care nu definește acel *a fi* întrucât gândirea nu poate fi oprită în prezent, ea este în permanentă mișcare,

---

[133] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de Filozofie*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2004, p. 105

[134] Dicţionar Latin — Român, *http://www.limbalatina.ro/dictionar.php*

în dinamica scurgerii timpului. Dacă am opri gândirea, aceasta și-ar pierde valența de gândire și ar deveni meditație, ceea ce ține de domeniul misticii. Ca atare, cugetarea ține mai mult de existență, care este determinată de spațiu și timp, iar meditația — de ființă, *a fi*, care reprezintă prezentul.

Afirmația lui Descartes se revendică a fi iluministă — care luminează mințile, care face lumină — însă în realitate, în loc să meargă mai departe în evoluția gândirii și a logicii prin depășirea ei, regresează ca urmare a acordării meritului exclusiv. În sens obiectiv, conștiința de sine este descoperirea rațiunii pure, fără alt suport. În această epocă apare termenul de *raționalism* născut din gândirea lui Descartes, deoarece *activitatea intelectului este unicul garant al adevărului*[135].

Pioneri ai Iluminismului, Descartes și Spinoza au pus la îndoială realități care până atunci erau considerate imuabile și le-au raționalizat, au dat răspunsuri care i-au stânjenit pe unii teologi, iar acestora din urmă li s-au atribuit diverse culpe. S-a inițiat delimitarea teologiei de filozofie iar Spinoza a fost cel care a făcut diferențierea[136].

[135] *Ibidem*, p. 107

[136] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de Filozofie*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2004, p. 111

Acesta a fost unul din punctele de plecare al întemeierii unei societăți moderne, și anume aducerea rațiunii în prim plan. Ceea ce au gândit acești filozofi era o reflecție nemijlocită a epocii respective. Istoria își cere justificarea în gândire, care la rându-i reflectă evoluția istoriei.

Un alt filozof reprezentativ al iluminismului german este Gotthold Ephraim Lessing: el vorbește despre *scriptura elementară* ca primă revelație a omului iar mai apoi de *luminarea prin rațiune* ca ultimă revelație[137]. Observăm la Lessing tendința de raționalizare și de separare între divinitate (ca teologie) și rațiune (ca filozofie). El pretinde că există o revelație naturală, o religie naturală și aceasta îi este suficientă omului pentru a fi fericit[138].

Daca pornim de la premisa conform căreia raportul teologie-filozofie este asemănător cu raportul lumină-întuneric, spirit-materie, om-divinitate, am putea scrie că luminii îi este negată înclinația firească de a se completa cu întunericul, materiei cu spiritul, omului cu divinitatea. Tot astfel dacă teologia este separată de filozofie se produce o ruptură între două științe care inițial erau unite. Acesta este un moment al istoriei gândirii care rezultă din supra-exaltarea

[137] *Ibidem*, p. 115
[138] *Ibidem*, p. 115

unui singur aspect, ceea ce duce la negarea lui și la afirmarea opusului. Astfel, afirmarea prea acerbă a religiei a dus la negarea ei și la afirmarea rațiunii, atitudine apărută la sfârșitul Evului Mediu, însă împlinită în iluminism și desăvârșită de Revoluția Franceză de la 1789.

Aceste aspecte sunt caracteristice pentru o epocă în care burghezia își câștigat întâietatea în calitate de clasă socială. Se tinde spre o societate echilibrată, echitabilă, întemeiată pe rațiune. Dar adularea rațiunii a dus pe de o parte la o societate mai echilibrată din punct de vedere social, dar pe de altă parte la o societate care a încurajat individualismul, depărtând omul de semenii săi.

Un alt aport al noii ere este definirea idealului uman ca fiind *noul om,* care apare datorită emergenței unei noi clase sociale cu alt tip de idealuri. Burghezul, spre deosebire de nobil, are dorința de a parveni, de a depăși barierele condiției sale, fără a mai deține ca repere dinastia sau națiunea. Liberalismul permite *noului om* orice fel de atitudine, fără constrângere. Aceasta este baza cosmopolitismului erei Luminilor[139].

Immanuel Kant exprima ideea Luminilor prin justificarea individuală a problemelor. *Selbst – eu însumi, selbstverschuldent – vinovat din*

[139] *Ibidem*, p. 7-9

propria sa vină, selbstdenkend – care gândește prin el însuși[140]. Aceasta este viziunea secolului luminilor. Individualismul triumfă, individul are libertatea de a face orice, el poate rupe barierele care îl opreau de la dezlănțuire, de la dorința nestăvilită de a obține cât mai multă putere fără a fi constrâns de reperele tradiționale. Ceea ce contează este individul care se servește de propria rațiune.

Secolul luminilor constituie fundamentul de la care a plecat mai apoi ideea Revoluției Franceze. Dezvoltarea conștiinței de sine, a bunăstării individului, atât intelectuale cât și materiale, a născut ideea de împotrivire față de un regim în care discrepanțele sociale erau prea mari. Nu este un lucrul rău ca omul să raționeze singur ceea ce percepe, însă dacă pleacă de la faptul că el este singura realitate și nimic nu mai contează în afară de *sine*, există primejdia de a pune toate puterile sale creatoare în slujba egoismului. Când omul se raportează la un *altul*, atunci prioritatea sa nu este să își satisfacă doar voința proprie, ci și pe a celuilalt. Schema comuniunii dintre mai mulți, *eu*, *tu*, *el*, raportul perfect al numărului trei se pierde prin unu, *eu*. Numărul desăvârșit, deși este *unu*, unitatea, pentru a forma o comunitate în unitate, este alcătuit din trei care formează *unul*. *Unul* singular este dezechilibrat și nu are cum să

[140] *Ibidem*, p. 9

cuprindă dinamica în repaos, tensiunea dintre acestea două fiind exercitată în *prezent*; el este doar o imitație a triadei care reprezintă o unitate. Formula individualității este incompletă. Ei îi lipsește raportarea la celălalt. Așa cum e celălalt, sunt și eu și așa cum celălalt mă vede este și el. Al treilea nu poate să fie decât cel care trăiește în celălalt și în mine, sau cel care este din celălalt și din mine ca esență veșnică. În trei schema este completă[141].

Din dorința de-a se identifica cu natura proprie, omul crede că simplifică sărind peste schema complexă a unității formată din comuniune (*unul* format din *trei*). Așadar, el vede doar *unul*, nu mai vede care este principiul acestui *unu*. Dacă ar fi fost cu adevărat interesat de propria identitate ar fi trebuit să o caute în altul, în *tu* și *el*, nu în *eu*. Ca rezultat, nu îl găsește nici pe *eu* cu adevărat, pentru că acesta este în contextul lui *tu* și *el*. *Eu* singular nu este *eu* cu adevărat ci *non-eu* sau *anti-eu*.

Aceasta este ideea de la care pleacă era Luminilor, o era a mijirii luminii rațiunii, deoarece până aici nu s-a problematizat atât de obiectiv realitatea existențială. Până acum, mai mult sau mai puțin gândirea s-a ghidat după un stereotip,

[141] Dumitru Stăniloae, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, vol. II, Ed. Cristal, București 1995, p. 66-68

fie el și arhetipal, însă insuficient pentru găsirea identității. De aici pleacă adevărata căutare a omului trezit la realitate. Acum realizează că este singur și încearcă să-și aline această singurătate. Nu putem decât întrevedea că undeva, el, nesatisfăcut de propria persoană, va descoperi că nu este singur și va reevalua, de data aceasta mai cuprinzător, memoria pierdută a unității.

2.1.1. Lampa lui Argand și influența ei în epocă

Un factor concomitetnt cu spiritul cartezian, al dezvoltării științei prin rațiune, este invenția lui Argand. Acesta a inventat o lampă cu fitil, care ilumina mult mai puternic. Această lampă a facilitat studiul în spații publice dar și în birouri de studiu, fiind unul dintre mijloacele care au contribuit la dezvoltarea științei.

Prima lampă construită științific, este patentată în 1784 în Anglia de către elvețianul Aimé Argand. Aceasta este prima schimbare esențială în câțiva mii de ani de istorie a iluminatului și aplică un principiu care mai târziu a fost folosit la lampa cu gaz. Ea era constituită dintr-un fitil cilindric adăpostit între două tuburi concentrice din metal. Tubul interior avea un loc pe unde pătrundea aerul în interior, pentru ca

flacăra să ardă continuu. Acesta era acoperit cu un tub de sticlă, pentru a facilita arderea uleiului. Această lampă lumina echivalentul a zece lămpi anterioare de aceeași dimensiune și flacăra era mai curată, dar consuma și mai mult ulei[142].

Lampa lui Argand creată în epoca luminilor este și un simbol al acestei epoci și al descoperirilor făcute de către filozofii raționaliști. Luminarea mai puternică a spațiilor de studiu, a universităților, a facilitat înclinația pentru aprofundarea studiului. Poate că este o coincidență, însă una fericită, deoarece odată cu descoperirea gândului autonom, a realității obiective, a laturii conștiente a gândirii, s-a descoperit și un sistem de iluminat mai puternic, ce facilitează studiul, dar și mișcarea într-o altă perspectivă: a luminii fizice. Astfel, *epoca luminilor* este percepută ca iluminare nu numai din perspectiva gândirii, ci și iluminatului spațiilor interioare în care omul trăiește.

Această schimbare care va marca tot secolul XIX mai ales în artă — o știință vizuală — va oferi o nouă perspectivă a viziunii pozitiviste, obiective, asupra luminii.

---

[142] *The New Encyclopaedia Britannica*, The University of Chicago, 1992 By Encyclopaedia Britannica Inc. Printed in U.S.A. vol. 22, p. 540

2.1.2. Percepția vizuală asupra luminii și întunericului la Goethe

În *Teoria culorilor* Goethe relatează despre percepția ochiului față lumină și întuneric. El spune că lumina și întunericul dau stări succesive ochiului. Bunăoară, dacă urmărim un cerc negru pe un fond alb și un cerc alb pe un fond negru lângă, cercul cel alb va părea mai mare decât cel negru. Prin același raționament, hainele negre îl fac pe om mai slab decât hainele albe. Aceasta înseamnă că negrul odihnește ochiul, îl pune în stare de repaos, iar albul, ca factor determinant al luminii, îl pune în activitate[143].

Goethe ne arată astfel efectul fizic pe care îl are lumina și întunericul asupra vederii. Văzul are un caracter binomic: pe de o parte are nevoie de odihna ochiului, de relaxarea lui, pe de altă parte de activitate în lumină. Ochiul caută în stare de veghe să alterneze opusurile, să găsească intermediarul între lumină și întuneric. Starea firească este de a uni cele două concomitent, într-un întreg[144]. Predilecția firească a receptării luminii și întunericului deopotrivă, exprimă dorința pentru unificarea contrariilor. Ochiului nu îi este comod să se uite în lumină, dar nici

[143] Goethe, *Teoria culorilor*, Ed. Princeps, Iași 1995, p. 34-35

[144] *Ibidem*, p. 38-39

să privească în întuneric. Aceste stări forțează retina. Ceea ce este potrivit și văzului este starea intermediară între lumină și întuneric.

Goethe consideră că ochiul este fascinat de vederea unei picturi în tehnica clar-obscurului deoarece contrariile nu pot fi văzute concomitent[145], fapt care determină ochiul să vadă o stare fizică împotriva firii, dar care totuși oferă o realitate dorită. Prin deducție notăm că această predilecție spre contrariile unite (lumină – întuneric) este un factor care determină nu doar văzul ci și caracterul omului, întrucât el se raportează la microcosmosul vederii și al celorlalte simțuri. Mai mult decât atât, predilecția pentru unirea contrariilor o întâlnim și în istorie deoarece aceasta este făcută de om. În cele ce urmează vom vedea cum oscilează istoria între lumină și întuneric, cum uneori se scufundă în întuneric pentru ca mai apoi să iasă la lumină. Așa cum ochiul caută să le unească pe amândouă, la fel și omul în istorie caută să unească aceste contrarii.

2.2. Neoclasicismul, *noul om*

Neoclasicismul oglindește schimbările petrecute și apariția unei noi ere prin noi

[145] *Ibidem*, p. 39

atitudini. Ca rezultat al gândirii raționaliste, Neoclasicismul este un curent artistic care readuce în atenția publicului grandoarea și austeritatea epocii greco-romane, fiind influențat de noile descoperiri arheologice – orașe antice precum Pompei și Herculanum și de studiul artei și arhitecturii antice[146]. Se dorește un reviriment al moralității pe bazele unei noi societăți și astfel apar în reprezentarea plastică scenele cu eroi precum în *Moartea lui Marat* pictată de Jacques Louis David. Aici sunt simbolizate eroismul și onestitatea unui revoluționar care este sacrificat din cauza idealurilor sale nobile.

Un alt erou, de altă factură, este Napoleon Bonaparte care, în scena încoronării sale în pictura *Încoronarea lui Napoleon* realizată de Jacques Louis David, este reprezentat ca un învingător care se auto-încoronează, fără să mai fie nevoie de altă autoritate care să îi acorde titlul. El este autoritatea supremă, eroul suprem, împăratul, care, la fel ca în Antichitate, era identificat ca zeu.

Precum în Renaștere se dorește reînvierea artei prin adoptarea formelor clasice și acum se reia acest împrumut cu o diferență inerentă

[146] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei*, Ed. RAO, București 1998, p. 190

determinată de sistemul social diferit. Acum clasa în ascensiune este burghezia capitalistă și aceasta pretinde o evidență concretă a artei. Așa se justifică acuratețea exactă a desenului care exprimă realitatea. La fel se întâmplă și în sculptură și arhitectură[147], acestea fiind caracterizate de exactitatea liniilor și formelor, în conformitate cu gândirea acelei epoci, lucidă și rațională.

Una dintre lucrările pictorului Louis David, *Jurământul Horațiilor*, ilustrează expresiv aspirațiile epocii, de exaltare a grandorii eroismului, prin referire la Antichitatea Romană.

În această lucrare se poate distinge tendința abordării clasice, acest subiect fiind din epoca romană, cât și dorința de a exprima un moment eroic unde personajele principale pun caracterul sacru al patriotismului și onoarei înaintea oricăror alte sentimente omenești[148]. Este evidențiat caracterul eroic, considerat model pentru societatea postrevoluționară. Personajul central este eroul într-o postură solemnă, admirat și puternic. El este exaltat, element ce reiese din organizarea compoziției, dramatismul coloritului și roșul evident al mantiei sale care reprezintă culoarea virilității,

[147] *Ibidem*, p. 190
[148] *Ibidem*, p. 196

a forței masculine învingătoare. Un aer victorios stăpânește lucrarea. Arhitectura din fundalul lucrării este clasică. Eroismul victorios al personajelor este expresia și modelul societății moderne. Elementul triumfului primează, fiind reprezentat de eroii care stau drepți și demni, neclintiți în idealul lor patriotic, național.

În ceea ce privește perspectiva, Renașterea împreună cu Neoclasicismul aduc un aport aparte. Dacă în Evul Mediu perspectiva nu era importantă și primau suprafețele bidimensionale, deoarece viziunea eclezială nu lăsa loc relativizării, în perioada următoare apare abordarea din punctul de vedere al perspectivei[149]. Aplecarea spre concret, spre realitatea înconjurătoare este apreciată. Această schimbare de atitudine este definitorie pentru modernitate. Se renunță la viziunea bidimensională — restrângerea realității, pentru ca direcția să se îndrepte către complexitatea tridimensională. Prin urmare, se face separarea între divinitate și om. Suprimarea realității înconjurătoare ca mod de expresie al suprafeței plate facilita îndreptarea atenției către esențial. În momentul în care privirea s-a îndepărtat de la contemplarea realităților spirituale a apărut perspectiva firească, tridimensională. În Evul Mediu exista

[149] Sous la direction de Rolf Toman, *Néoclassicisme et Romantisme*, Ed. Könemann, 2000, p. 6

perspectiva inversă, specifică și reprezentării icoanelor, care exprima o relaționare directă cu divinitatea sau cu reprezentări ale ei. Perspectiva inversă reprezenta o acțiune din partea celui reprezentat, a sfântului sau a lui Dumnezeu către privitor, care era inclus în atmosfera icoanei[150]. În antiteză cu aceasta, perspectiva firească face ca privitorul sa privească, nu să fie privit, nu să participe, privirea lui pierzându-se spre infinitul nețărmurit al microcosmosului, al realității înconjurătoare.

2.3. Romantismul, *drama lirică*

Romantismul apare ca o consecință a Neoclasicismului, din moment ce acest curent dorește să contrazică rigoarea artistică inspirată din Antichitatea Greco-Romană prin sensibilitate, pasiune și imaginație[151].

În căutarea noii inspirații, romanticul caută să exploreze imaginarul, irealul. Datorită cercetărilor inconștientului, cu deficiența necunoscutului, se creează reprezentări care

---

[150] Lazăr Puhalo, *Icoana ca scriptură*, Ed. Theosis, 2009, cap. III, Forme și simboluri

[151] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei*, Ed. RAO, București 1998, p. 201

depășesc realitatea, care țin de imaginar, unele având tentă nihilistă[152]. Artistul romantic se izolează și ajunge la atitudini exaltate din care pleacă idei precum mitul artistului blestemat[153].

Avem de-a face cu un fenomen interesant, ca rezultat al gândirii individualiste a Iluminismului dezvoltat de către romantici. Identificarea cu noaptea și moartea[154], cu sentimentul fricii, duc la debarasarea imaginii artistice de funcția ontologică, de lumea suprasensibilă întruchipată de transcendență[155], după părerea lui Wunenburger.

M. Blanchot spune că *opera cere aceasta, ca omul care scrie să se sacrifice pentru ea, să devină ... un nimeni, locul gol și animat în care răsună chemarea operei – pentru el creația este identificarea cu o ființă care este nesfârșită, nefigurabilă de nenumit, ... neantul*[156].

Dacă analizăm aceste concepții putem spune că artistul romantic a ajuns într-un impas

[152] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia Imaginilor*, Ed. Polirom, Iași 2004, p. 227
[153] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria... op. cit.*, p. 201
[154] *Ibidem*, p. 202
[155] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia... op. cit.*, p. 230
[156] *Ibidem*, p. 232

al neființei: identificarea cu realități negative sau mai bine zis, cu iluzii ale realității — pentru a se afirma, el este în căutarea luminii în întuneric, a izbăvirii în noapte.

Realitatea este afirmație, tot ceea ce este creat ține de domeniul ființei și ființează. De acolo pleacă verbul *a fi*; negarea ființei, neantul este ca o realitate artificială care nu are esență și parazitează realitatea. Dacă afirmația nu ar exista, negația nu ar avea de unde să apară, pentru că nu ar avea ce nega. Astfel, negația care ține de deformarea realității este în afara principiilor primordiale, în care sălășluiește numai afirmația. Omul judecă în termeni de negație și afirmație ca o consecință a căderii primordiale[157]. În realitate, înainte de căderea primordială și de sciziunea omului, el judeca numai în termenii afirmației. Acum, în accepțiunea romantică, negația este ridicată la rang de principiu după care se ghidează și din care se inspiră creația.

Lumina și întunericul, materialul și spiritualul, nu sunt principiul binelui și al răului, sunt dincolo de această sciziune, ele formând realitatea de dinainte de cădere, fiind realitatea perfectă a bipolarității unite, ca principiu al feminității și masculinității, al Cerului și al

[157] Ghelasie Gheorghe, *Dialog în Absolut*, Ed. Platytera, București 2007, p. 46

Pământului care inițial erau o androginie divină[158]. Separarea în două principii, al binelui și al răului, este o consecință a căderii primordiale, omul judecând în termeni de bine și rău. Acesta este motivul pentru care i se compartimentează psihicul între conștient și inconștient. Inconștientul ține de memoria rupturii. Inconștientul este acel compartiment al psihicului ascuns, în care se refulează toate imperfecțiunile. Inconștientul este și deținătorul memoriei nihiliste din inconștientul colectiv, unde imaginația se conformează cu informația reziduală colectivă. Incursiunile în inconștient duc uneori la dezvăluiri grotești.

O altă caracteristică definitorie a Romantismului este faptul că artistul devine independent, el își alege singur subiectele, nu mai pictează la comandă[159]. Această independență îl face să fie introspectiv. Poate aici este punctul de plecare al psihologiei moderne și de aici rezultă această atitudine a omului care caută în tenebrele neființei pentru a se descoperi.

Apare termenul de *artă pentru artă,* semnificând autonomia operei de artă[160]. Un

[158] Mircea Eliade, *Mituri vise și mistere*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București 2010, p. 172

[159] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio FilipePimentel, *Istoria Artei*, Ed. RAO, București 1998, p. 203

[160] *Ibidem*, p. 204

aport artistic este legătura dintre elementele unei lucrări de pictură. Neoclasiciștilor li se reproșa că pun alături pe suprafața pânzei elemente care nu au legătură. În pictura romantică elementele sunt gândite în așa fel încât ele creează o coerență, unele fiind de abia schițate, altele riguros reprezentate[161]. Concepția neoclasicistă era mai riguroasă și aceasta împingea opera spre rigiditate. În Romantism este descoperită o atitudine poetică, fapt care fluidizează rigoarea estetică. Chiar dacă uneori erau reprezentate subiecte înspăimântătoare, sumbre, exista un lirism al acestora.

Negarea realității neoclasiciste pe un fond al individualizării cu elemente nihiliste într-o ipostază lirică este noua formă de expresie pe care o descoperă istoria artelor. Să fie acesta încă un pas spre dobândirea echilibrului în conștiința artistică?

Atitudinea dezinteresată față de a mai picta ceea ce se cere și căutarea identității, fie ea și *neființa* este o descoperire de natură introspectivă pe care o face omul modern. Gândirea lui pleacă de la descoperirea rațiunii pure odată cu Iluminismul, la exaltarea eului individual, pentru ca mai apoi să descopere întunericul neființei care se găsește în fiecare. Acesta este demersul de până acum al omului modern.

[161] *Ibidem*, p. 205-206

Ceea ce este fascinant în pictura din această perioadă, este forța expresivității și gestualitatea tușei. Se dobândește o libertate a tușei și a formei. Rigoarea Neoclasicismului piere pentru a face loc libertății de expresie.

Un exemplu concludent este pictorul Théodore Géricault. Acesta pictează într-o manieră diferită față de maestrul său Narcisse Guérin care fusese ucenic al lui David. Géricault respingea culorile fără viață, finisările armonioase și desenul minuțios precum și imobilitatea rece, preferând în schimb spontaneitatea și dinamica, jocul amplu de umbre și lumini[162]. Deși cu reminiscențe neoclasice Géricault imprimă în lucrarea sa *Pluta Meduzei*, caracteristicile romantice ale tumultului naturii, cât și ale dramei umane în situații critice. Este vorba despre un episod al unui naufragiu în care mai mulți soldați au rămas pe o plută care plutea pe mare, în derivă timp de 13 zile[163]. El se folosește de acest subiect pentru a exprima un moment de tensiune, tragic, în care soldații — căzuți și extenuați de lipsa condițiilor de viață, zăresc în depărtare pânzele unei corăbii. Acest subiect este propriu personalității pictorului, dar și al perioadei pe

---

[162] *Marii pictori, Théodore Géricault*, Ed. Publishing Services SRL., București 2000, p. 3
[163] *Ibidem*, p. 20

care o reprezintă. Interpretările acestei picturi au fost însă mai mult cu conotație politică, stârnind dispute între ultraregaliști care se simțeau amenințați „de grămada de cadavre" și liberali care considerau pânza ca ilustrând declinul monarhiei franceze[164]. Din punct de vedere stilistic, prin expresia specific academică, această lucrare aparține Neoclasicismului. Pe de altă parte aparține și Romantismului din perspectiva dramatismului, al jocului de lumini și umbre și al mișcării tumultuoase, reprezentate într-o ipostază dramatică. Această lucrare are și valențe specifice realismului prin concretețea reprezentării și veridicitatea scenei[165].

Un alt exemplu concludent este reprezentat de activitatea pictorului spaniol Francisco de Goya. Dacă analizăm lucrările lui din prima perioadă a vieții sale putem spune că sunt lucrate armonios, conform standardelor societății, convenționale, majoritatea fiind comenzi. Un exemplu este lucrarea care îl reprezintă pe *Carlos al IV al Spaniei și familia sa.*

Analizând lucrările din ultima perioadă a vieții sale, vom observa o mare diferență față de activitatea anterioară. Spre sfârșitul vieții a trăit o perioadă de mare suferință, pictorul a asurzit, iar

[164] *Ibidem*, p. 20
[165] *Ibidem*, p. 21

această traumă i-a schimbat perspectiva asupra vieții cât și asupra felului în care picta[166].

Deși subiectele sunt terifiante, exemple fiind *Saturn devorându-și copiii* sau *Capriciile*, tehnica și gestualitatea, plasticitatea și expresivitatea sunt fantastice.

Până în acel moment nu mai existase o asemenea libertate de expresie, atât de puternică și dramatică. Gestul expresiei este dezlănțuit, haotic, expresia personajelor este tulburătoare, desfigurată; suferința, groaza, spaima, nebunia, sunt evidente. Acestea exprimă un strigăt, izbucnit din drama a unei vieți chinuite.

Analiza acestei incursiuni în subconștientul propriu, adică în adâncul suferinței, al bolii, vădește caracterul liric al adâncului suferinței, în sensul că doar dintr-un zbucium poate ieși ceva atât de expresiv. Dintr-o dramă poate rezulta ceva frumos, ceva ce ține de plasticitatea expresivității, sau poate chiar aceasta este condiționată de dramatic. Fără trauma suferită de Goya nu ar fi rezultat asemenea lucrări. Frământarea interioară este sursa inspiratoare. Există și în literatură astfel de exemple, în care trăiri personale dramatice

---

[166] Sous la direction de Rolf Toman, *Néoclassicisme et Romantisme*, Ed. Könemann, 2000, p. 362

stau la baza apariției unor opere expresive, de excepțională valoare. Cel mai bun exemplu este cel al scriitorului rus Dostoievski, care a descris în romanele sale lupta pentru ieșirea la lumină din abisurile subconștientului.

Caracteristica aprofundării obscurității pentru a scoate la claritate anumite aspecte o constată și Henri Delacroix în *Psihologia artei*. El scrie că această tehnică este necesară pentru creație, iar pe lângă caracterul obscur al visului, al delirului este necesară și forța creatoare, rațională[167].

Noi mai adăugăm și suferința ca factor determinant al Romantismului. Aceasta este o realitate care în calitate de negație, trece prin întuneric și ajunge din nou la afirmație. Prin suferință se ajunge la frumos. Este singura soluție în aceste condiții, prin care se poate găsi bucuria și învierea. Dacă omul s-a descoperit, a văzut că este gol, și-a văzut întunericul și mai mult, l-a trăit ca pe o dramă, a descoperit neputința de a fi în neființă și s-a înălțat prin strigăt spre sferele armoniei. Oare ar fi putut el să perceapă frumosul din perspectiva aceasta, fără a trece prin episodul dramatic al suferinței? Cu siguranță că fiecare etapă prin care a

[167] Henri Delacroix, *Psihologiaartei*, Ed. Meridiane, București 1983, p. 162-165

trecut a fost menită să îi desăvârșească și să îi aprofundeze percepția frumosului propriu și exterior, fie el și în stare de traumă. Probabil că a găsit o parte a armoniei, a adevărului. Până va ajunge să îl găsească pe tot, sau să își desăvârșească percepția asupra frumosului mai are de parcurs și alți pași.

Realitatea perfectă este lipsită de suferință. Armonia este reprezentată de arhetipul lumină și întuneric, Cerul și Pământul unite, afirmația în afirmație. Apare însă realitatea negației, a imperfecțiunii, a durerii. Arhetipul lumină-întuneric (armonia și frumusețea) se extinde, asumându-și suferința și transfigurând-o în reînviere. În acest fel se confirmă prin negație memoria perfecțiunii primordiale. Arhetipul își extinde sensul și ghidează condiția umană căzută prin suferință spre redobândirea frumosului.

Într-o lume în care perfecțiunea este de neatins, în care oscilația între extreme, între bine și rău este vădită, singura soluție pentru a penetra acest văl este suferința. Prin suferință se poate ajunge la depășirea dihotomiei bine-rău și așezarea în realitatea primordială a arhetipului luminii și întunericului.

2.3.1. Wagner și opera de artă integrală

Este necesar să privim Romantismul și din perspectiva muzicii cât și a dramaturgiei, pentru a-i înțelege complexitatea. O importantă personalitate de cultură și compozitor romantic este Richard Wagner. El era deopotrivă poet, muzician, compozitor, dirijor și estetician[168] și creează — într-un spirit specific al acelei epoci, dramatic, folosindu-și toate aptitudinile — opera de artă integrală (*Gesamtkunstwerk*)[169]. Aceasta presupunea o îmbinarea între muzică, scenografie, actorie și poezie, pentru care opera este cel mai potrivit cadru de simbioză. Wagner creează un număr mare de opere precum și muzică simfonică, muzică vocală și de cameră. Odată cu el începe criza limbajului tonal[170].

În cele ce urmează vom încerca să analizăm caracterul unor opere ale sale. Plecând de la afirmația de mai sus, *depășirea* limbajului tonal, putem spune că deschide o nouă poartă către percepția dramatică. Dacă până atunci limbajul muzical era armonic, el începe să rupă această armonie tonală, prin extinderea tonalității. Aceasta conferă muzicii sale un caracter dramatic.

---

[168] George Pascu, Melania Boțocan, *Carte de istorie a muzicii*, Ed. Vasiliana ,98, Iași 2012, p. 367

[169] *Ibidem*, p. 377

[170] *Ibidem*, p. 367

Ca toți romanticii, el se inspiră din tema nopții — ca simbol al sentimentelor descătușate de lanțurile rațiunii[171]. Extinderea tonalității nu este neapărat generatoare de dramatism întunecat, ci subiectele sfâșietoare pe care le propune: eroul care caută izbăvirea în dragostea față de femeie (în opera *Tanhäuser*[172]), sau neîmplinirea în dragoste (din *Tristan și Isolda*[173]). Wagner transmite prin muzica sa și prin simbolistica poemelor și a filozofiei lor neajunsul romanticului, lipsa împăcării cu condiția sa și căutarea liniștii în tragic, precum și izbăvirea prin dragoste. Muzica sa este de o complexitate armonică rară care pătrunde dincolo de sfera întunecată a nopții, a subconștientului, a întunericului, exprimând-o într-o ipostază lirică. Într-un fel, Wagner face elogiul durerii, transmite sfâșietoarea dramă a suferinței din dragostea neîmpăcată. Deși subiectele relevă un sincretism între elemente creștine, elemente antice dar și legende istorice germanice[174], acestea sunt toate învăluite în veșmântul dramatic al omului acelor timpuri care caută în întuneric izbăvirea. Muzica lui Wagner este încărcată de dramatism, dar uneori este de o covârșitoare frumusețe, la care nu se poate ajunge decât prin extinderea limbajului tonal.

[171] *Ibidem*, p. 373
[172] *Ibidem*, p. 372
[173] *Ibidem*, p. 373
[174] *Ibidem*, p. 372

Wagner s-a cunoscut cu filozoful Friedrich Nietzsche, care i-a fost un admirator fidel[175] și care s-a inspirat din opera sa. Putem spune că Wagner deschide poarta către percepția lirică a romantismului pe care mai apoi o continuă Nietzsche în filozofia sa. Dacă Wagner este un compozitor cu caracter dramatic-liric, Nietzsche este un filozof cu valențe liric-nihiliste.

2.3.2. Două viziuni în antiteză: Nietzsche și Kirkegaard

Friedrich Nietzsche a avut o perspectivă diferită față de norma obișnuită de până acum asupra realității. El susținea ideea depășirii contrariilor, *dincolo de bine și de rău*, prin depășirea moralității. Oscilând între ură și datorie, omul trebuie să aibă curajul să depășească bariera moralității și va descoperi astfel din nou esența problemelor fundamentale[176]. Moralitatea este prefăcătorie, care a intrat în obișnuința și chiar în firea oamenilor, o realitate simplificată[177], pe care Nietzsche o contestă.

---

[175] *Ibidem*, p. 377
[176] Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, Ed. Humanitas, București 1991, p. 32-33
[177] *Ibidem*, p. 34

Conform lui, independența și izolarea sunt un exercițiu sau o atitudine pe care doar cei puțini și puternici o adoptă. Aceasta presupune însingurarea în propria conștiință, acolo unde nimeni nu poate ajunge și lupta cu tenebrele acesteia, *minotaurul ascuns în peșterile conștiinței*, care sfâșie bucată cu bucată persoana, până la autodistrugerea, când nu mai se știe nimic și nu se mai simte compătimirea față de semeni[178].

Prin această afirmație, el urmărește anihilarea oricărei conștiințe, cufundarea în neant, dar mai mult decât atât, el contrazice morala fățarnică din sine care este foarte puternică. El spune că morala este înrudită cu sângele conștiinței, adică este ceva firesc și totuși o contrazice ca și cum ea nu ar izvorî din origine. Când vrea să se izoleze prin anihilarea totală filozoful neagă chiar esența vieții, comuniunea cu ceilalți, spunându-ne că în acea autodistrugere izolată nu va mai exista nici măcar compătimirea semenilor. Aceasta arată că pentru el, cea mai profundă lege este considerația față de ceilalți — mila. Nietzsche vrea să distrugă această realitate, spunând că depășirea ei este dobândirea adevăratului sens al existenței. El neagă sentimentele de milă deoarece le consideră fățarnice. De multe ori vedem chipuri ale milei fățarnice care îi umilesc pe ceilalți, nu sentimente care izvorăsc dintr-o dragoste profundă. La acest

[178] *Ibidem*, p. 40-41

tip de milă se referă Nietzsche. Este revoltat de toată fățărnicia și ipocrizia religiei și nu vede esența în nimeni și nimic, doar în negare. Esența descoperită de el este mai puternică decât sistemele religioase deoarece le cauterizează cu glasul lui profetic. El ajunge la autodistrugere deoarece nu găsește niciun om vrednic de măreția adevărului pe care îl intuiește.

Într-adevăr, depășirea antinomiei bine-rău este o caracteristică superioară, cu alte cuvinte această oscilație a condiției imperfecte nu este o realitate esențială. Primordial nu exista diferențierea între bine și rău pentru că răul nu exista. Distincția între bine și rău se face în urma căderii primordiale (Fac. 3, 5-7). Astfel, depășirea dihotomiei bine-rău este de dorit, pentru reîntoarcerea la condiția paradisiacă. Nietzsche propune o depășire a binelui și răului prin plasarea falsei moralități în desuetudine. Moralitatea este elementul principal pentru deosebirea binelui de rău pentru ca mai apoi să se facă urcușul către depășirea dualității. Nietzsche propune inversul, negarea moralității, dar a moralității ca lege a firii conformiste care impune absurdități fățarnice, el fiind saturat de toate acestea.

În poemul său *Așa grăit-a Zarathustra*, filozoful descrie o imagine de culme a supraomului, a lui Zarathustra. Acesta este

înconjurat de animale: un leu se gudură pe lângă el, îmblânzit de spiritul său blând, mâna îi este în coama leului, păsările zboară în jurul lui lăsându-i-se pe umeri și mângâindu-i părul alb, iar lui îi curg șiroaie de lacrimi - datorită inimii lui împăcate - care i se preling pe brațe, pe care leul le linge. Un ultim strigăt izvorât din conștiința de sine este ultimul său păcat: mila față de alții. Aceasta odată anihilată face ca eroul să fie copt ca un fruct ajuns la maturitate, fiind asemenea unui soare strălucitor și puternic[179].

Viziunea filozofului cu privire la supraom este interesantă, întrucât el îi atribuie lui Zarathustra calități de sfânt iar animalele i se supun. Ca ultim pas spre desăvârșire el anihilează compătimirea și astfel devine un zeu. Intuiția lui Nietzsche este interesantă având în vedere că, prin depășirea antinomiei bine-rău, se ajunge la desăvârșirea paradisiacă iar el o depășește prin negarea oricărei fățărnicii ce ține de milă sau falsă compasiune. Într-o afirmație de mai sus este demonstrat că prin izolare în propria conștiință se autodistruge, se anihilează, ștergându-se orice urmă de bunătate. Prin intermediul personajului Zarathustra, deși urmează aceeași cale, el spune că adevărul și sensul vieții sunt revelate. Animalele i se supun, el strălucește ca un soare. Deși aparent

[179] Friedrich Nietzsche, *Aș agrăit-a Zarathustra*, Ed. Hestia, Timișoara 2004, p. 309-310

neagă adevărul spiritual, nu face decât să îl curețe de toate formele de prisos pentru că vede dincolo de toate acestea. Deși Nietzsche este un vestitor al nihilismului, prin însăși natura adevărului, el îl confirmă pentru că este nemulțumit de superficialitatea propovăduirii lui. Viața lui a fost scurtă, a murit la vârsta de 56 de ani în 1900, în condițiile unei catastrofe mentale[180].

Cunoașterea acestui filozof este necesară pentru a înțelege în totalitate rezultatul epocii acesteia. În absența unor noțiuni descoperite pe parcursul Iluminismului și Romantismului lui Nietzsche i-ar fi fost imposibil să ajungă la realitatea sa nihilistă. Este vorba despre conceptul de *om nou* și de aprofundare a grotescului, ceea ce demonstrează că omul este capabil să rezoneze singur prin propria conștiință cu realitatea dar uneori și cu realitatea tenebroasă.

El arată unde duce individualismul prin excelență, care este rezultatul gândirii *autonome* ruptă de repere morale, dar ne arată și că reperele morale sunt incerte deoarece se poate distinge multă fățărnicie. Prin întunericul inconștientului, al nebuniei dus până la afirmarea sa conștientă se anunță lumina transcendentă întrucât

---

[180] N. Bagdasar, Virgil, Bogdan, C. Narly, *Antologie Filosofică*, Ed. Casa Școalelor, București 1943, p. 592-593

acest întuneric nu este în fapt decât negarea a tot ce nu este lumină. Forma de exprimare a filozofului Nietzsche este aceea a negării unei lumini superficiale care se întipărește în adâncul conștiinței oamenilor. Prin negarea luminii superficiale se confirmă realitatea indestructibilă a luminii spirituale și astfel negația nihilistă își îndeplinește scopul. Aceasta este spovedania pe care și-o face veacul al XIX-lea.

În aparentă antiteză cu Nietzsche este viziunea filozofului Sören Kirkegaard. Deși îl premerge pe Nietzsche ca perioadă istorică, el reprezintă de asemenea omul care își pune întrebări și încearcă să le soluționeze, dar nu într-un sens de negație. *Omul nu își poate depăși condiția de disperare, decât prin absurdul credinței creștine. El definește trei stadii de viață: estetică, etică și religioasă*[181]. Dacă Nietzsche demontează realitatea eticii, este vorba despre o falsă etică și o falsă religie și pleacă de la estetic spre negarea până la dezintegrare a falsei morale; Kirkegaard face alt drum pornind de la afirmarea estetismului pentru a îi conferi mai apoi valoare morală și religioasă. Cum am văzut mai sus, el face reintegrarea în condiția paradisiacă, fără să nege realitatea eticii, a moralei, nevăzând-o falsă, ci integrând-o ca mod

[181] Florence Braunstein-Silvestre, Jean-Francois Pépin, *Ghid de cultură generală*, Ed. Orizonturi, București 1991, p. 283

tranzitoriu între concret și revelație, între estetic și religios. Nietzsche propune o realitate a negației față de cea ce este fals, pe când Kirkegaard afirmă revelația ca fiind starea cea mai înaltă, ea fiind o consecință a moralei.

Răspunsul la filozofia lui Nietzsche este aparent dat de către Kirkegaard, însă în realitate ceea ce se descoperă de către amândoi nu este altceva decât adevărul cu două fațete. Aici, cum am văzut și mai sus regăsim această antiteză între lumină și întuneric, între ideea tenebră a negării și cea luminată a revelației, între filozofia lui Nietzsche și a lui Kirkegaard. Deși sunt în antiteză, ele vestesc în mod esențial realitatea de dincolo de toate formele de expresie. Nietzsche vestește depășirea falsei moralități, Kirkegaard vorbește despre elevarea spiritului în mod evident, prin afirmație. Aceste două viziuni sunt ca cele două manifestări divine, apofatic și catafatic, manifestare prin evidență și prin negarea evidenței. Prin negație se ajunge la afirmație, adică printr-o realitate nihilistă, se afirmă încă odată adevărul. După cum cunoaștem deja, în forma lor arhetipală, lumina și întunericul sunt unite iar întunericul nu reprezintă o realitate negativă, distructivă. Este adevărat că de-a lungul istoriei întunericul capătă formă distructivă, însă dacă analizăm această formă în esența ei, ea nu contrazice lumina ci o afirmă.

2.4. Realismul și Impresionismul, *pozitivism și interpretare*

2.4.1. Realismul

În anul 1839 apare prima formă de fotografie, daghereotipul, care *consta în fixarea imaginilor pe plăci de cupru argintate, sensibilizate cu vapori de iod și brom*[182]. Această invenție influențează în mod vădit arta care va urma. Posibilitatea de a capta o imagine pe hârtie dezvăluie un nou sens al percepției vizuale. Dacă pictura se realiza într-o manieră idilică, sau oricum trecută prin filtrul conștiinței cu valențe diferite, în funcție de perioadă și de accepțiunea asupra realității, fotografia relevă imaginea așa cum este ea, fără să o interpreteze. Acum pictorii vor exprima realitatea într-o altă ipostază.

Realismul a apărut ca o încercare de a elibera arta de prejudecățile burgheze[183]. Lumea trebuia reprezentată așa cum era, renunțându-se la convențiile sociale și artistice. Este demitizat subiectul reprezentat; de exemplu un nud nu mai reprezenta o zeiță ca de exemplu

---

[182] Florence Braunstein-Silvestre, Jean-Francois Pépin, *Ghid de cultură generală*, Ed. Orizonturi, București 1991, p. 250

[183] Stephen Little, …*isme*, Ed. Rao, București 2005, p. 80

Venus, ci o prostituată, ca exemplu: *Olympia* de Manet[184].

Realitatea așa cum este ea nu mai suportă învăluiri și pretexte ale bunului simț și se dezvelește goală în fața publicului. Este afișat gustul pentru realitatea societății care era uneori vulgar, reprezentând subiecte pe care toată lumea le știe dar se ferește să le exprime. Pictura lui Courbet *Originea lumii* reprezintă această realitate.

Această lucrare înfățișează un tors de femeie dezgolit, în racursiu reprezentat pe jumătate. Astfel, se dovedește ușurința cu care realismul exprimă o realitate indecentă. Deși este un fapt unanim cunoscut că de-aici provine originea genetică a fiecărui om, s-a evitat exprimarea atât de explicită. Realismul provoacă această gândire conformistă, reprezentând realitatea goală.

Din punct de vedere social, Realismul apare în epoca industrializării și reprezintă perioada în care artistul nu își mai găsește locul. El nu mai are nici o funcție. Este liber să creeze, să facă ceea ce dorește, însă în slujba cui? Trebuie să își găsească o apartenență politică. În acea perioadă apare și *Manifestul comuniștilor* (1848)[185].

---

[184] *Ibidem*, p. 81

[185] Giulio Carlo Argan, *Artamodernă*, Ed. Meridiane, București 1982, p. 72

Cel mai bun reprezentant al acestei perioade este Francois Millet[186]. El pictează într-o viziune apocaliptică realitatea muncitorului, a țăranului care trebuia să muncească din greu, până la epuizare. Totodată, pictura lui Millet exprimă o critică acerbă la adresa societății inegale, pentru că exista o diferență mare între cei săraci și cei bogați și cu toate schimbările petrecute în istorie, societatea era tot dezechilibrată, având la un pol oamenii săraci și la celălalt pol bogații. Aceasta a determinat apariția *Manifestului comuniștilor*. Revoluția Franceză nu adusese egalitatea, libertatea și fraternitatea pentru toți, ca urmare apare noua gândire, conform căreia toți trebuie să fie egali din punct de vedere social.

În ceea ce privește lumina, penumbrele și umbrele neoclasicismului și romantismului, acestea sunt înlăturate de franchețea realității. Pictorii ies în natură iar în ateliere nu mai este întunericul de dinainte întrucât odată cu industrializarea apare și iluminatul cu lampa de carbon (1890)[187]. Se poate spune că Realismul este un curent artistic care luminează percepția din punct de vedere fizic și nu numai precum și percepția asupra realității în pictură.

---

[186] *Ibidem*, p. 72-73

[187] A Brief Outline of the History of Stage Lighting, *http://www3.northern.edu/wild/LiteDes/ldhist.htm*

August Comte publică *Cursul de filozofie pozitivă* în care relatează că în stadiul pozitiv realitatea exterioară relativă a fenomenelor care ne înconjoară înlocuiește cunoașterea absolută[188]. Aceasta înseamnă că natura și realitatea care ne înconjoară sunt mai degrabă relevante spiritului pozitiv și astfel ele trebuie reprezentate. Observăm o identificare cu exteriorul, cu realitatea înconjurătoare și cu redarea ei liberă de diferite filtre impuse de societate sau de o idee. Probabil că din experiența romantică în care visul, delirul, boala și obscuritatea erau forme de inspirație, s-a ajuns la reprezentarea conștientizată a vieții, în care este prezentată realitatea brută. Dacă romantismul este reprezentat de subconștient ca sursă inspiratoare, realismul este reprezentat de conștient, de claritate, de lumina evidentă a realității.

2.4.2. Realismul rus

În Rusia, Realismul este reprezentat prin pictura academică de factură clasică, însă are altă sursă de inspirație decât pictura realistă occidentală. Pictorii se inspiră din tradiția poporului rus, din spiritualitate, pictură religioasă, dar și din istorie, folosindu-se de

188 Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p. 214

subiecte istorice. Reprezentanți ai acestei perioade sunt Andrei Ivanov, Karl Briullov, Pavel Andreevici Fedotov sau Vasili Perov. Acesta din urmă pictează subiecte din realitatea Rusiei acelei perioade: pe de o parte înalta societate, pe de altă parte, oamenii săraci din popor[189], ilustrând situația în care se afla Rusia țaristă a secolului al XIX-lea.

În pictura *Ultimul drum sau înmormântarea la țară*, a pictorului Vasili Perov este reprezentat dramatic un cortegiu în drum spre cimitir. Simplitatea și sărăcia în care se petrece acest drum sunt caracteristice poporului rus. Tristețea care domină pânza este nu doar a unei femei care și-a pierdut soțul, dar și a unui popor care trăiește zilnic drama frigului și a sărăciei.

Un alt pictor reprezentativ pentru realismul rus este Ilia Repin. El pictează în manieră realistă subiecte cu o profundă încărcătură emoțională și tratează de asemenea subiecte istorice.

Pictura lui Ilia Repin *Ivan cel Groaznic omorându-și fiul,* este inspirată din scena în care țarul rus Ivan cel Groaznic, și-a omorât fiul. Această scenă este încărcată de un dramatism covârșitor; se poate desluși pe chipul țarului

[189] Marin Nicolau-Golfin, *Istoria Artei*, vol II, Ed. Didactică și pedagogică, București 1964, p. 101

nebunia care urmează unui asemenea act. Sentimentul pe care îl produce această lucrare este foarte puternic. Tatăl, deși și-a omorât fiul, este profund marcat de această acțiune. Se poate observa în această pictură, pe lângă foarte buna reprezentare realistă a personajelor și coloritul contrastant, cu tonuri de roșu și negru, înfățișarea fioroasă a țarului și chipul blajin al fiului său, ce seamănă cu Hristos. Compoziția, deși are ca și centru de interes cele două personaje, nu este închisă, deoarece se creează în jurul personajelor un sentiment de spațialitate. Această imagine exprimă caracteristica poporului rus, înflăcărarea specifică momentului de de nebunie și înverșunare, pe un fond al spațialității. Este posibil ca și aceasta să determine oscilația puternică între extreme a acestui popor. Din lucrarea menționată se poate distinge, pe lângă calitatea estetică, tumultul și înflăcărarea sălbatică caracteristice, dar și drama nebuniei și teribila remușcare a personajului, împreună cu spațialitatea, reprezentate de pictor. Această lucrare aproape că reflectă un sentiment religios, pe de o parte prin teribila remușcare a tatălui care și-a omorât fiul, pe de alta prin chipul jertfei întruchipate de fiul țarului.

În cele ce urmează am ales să analizăm o lucrare care exprimă o trăire religioasă caracteristică poporului rus.

În pictura *Sfântul Nicolae împiedicându-i pe soldați să îi omoare pe tinerii nevinovați*, realizată de Ilia Repin, este prezentat un episod din istoria bisericii în care Sfântul Nicolae salvează niște tineri nevinovați de la moarte. Important și definitoriu pentru spiritul rus este scena dramatică în care tinerii și oamenii din jurul Sfântului Nicolae ce apare în centrul picturii, sunt în stare de șoc la vederea Sfântului; chipurile oamenilor din această pictură sunt reprezentate cu expresii dramatice, dure. Cei nevinovați strigă către cer, iar raspunsul este auzit. Se poate distinge din nou o trăsătură fundamentală a poporului rus: drama și suferința cumplită, covârșitoare, care determină îndreptarea către cele sfinte și astfel răspunsul este primit pe măsură. Sfântul Nicolae reprezintă izbăvirea celor suferinzi. El are înfățișarea de biruitor venit din cer care salvează și izbăvește sufletele oamenilor de durere. Coloristica este dominată de nuanțe de ocru, roșu și brun care simbolizează pământul, suferința, sângele, omul. În același timp, partea de sus a lucrării este luminată de un albastru strălucitor. Capul Sfântului Nicolae radiază acea lumină care vine din lumea de unde a coborât, lumea sfinților. Se poate observa caracterul dramatic al acestei picturi impregnat de contrastul puternic între oameni și cer, greutatea cu care se face legătura între aceștia și caracterul apocaliptic al luminii.

Dintr-o dramă profundă, tot ce rămâne privirii este lumina în ipostaza ei covârșitoare. Cu cât mai mare drama, cu atât mai intensă este vederea luminii.

Concluzionând, putem defini pictura realistă rusă a secolului al XIX-lea ca fiind inspirată din cultura populară istorică dar și de spiritualitatea poporului. Prin revelația specifică acestuia se poate înțelege transformarea întunericului în lumină în adevăratul sens. Această spiritualitate arată cel mai bine maniera prin care din dramatismul vieții, din tragedie, din suferință, se ajunge la lumină, la izbăvire. Toată această trăire intensă exprimă o specificitate istorică, socială, geografică, culturală și religioasă.

2.4.3. Impresionismul

În anul 1863 se organizează un *salon al refuzaților* unde fuseseră adunate un număr mare de pânze și sculpturi contestate. În acest salon expuneau pictori precum Renoir, Cézanne, Pissaro, Monet, Whistler și Manet[190]. Aceștia sunt pionierii Impresionismului.

Impresionismul este o mișcare artistică creată de acești artiști în care ei exprimau: *1.*

190 *Ibidem*, p. 215

aversiunea față de arta academică a „Saloanelor oficiale„; 2. orientarea realistă; 3. dezinteresul total pentru subiect; preferință pentru peisaj; respingerea uzanțelor de atelier în ceea ce privește așezarea și iluminarea modelelor...; 4. munca „en plen-air„, studierea umbrelor colorate și a raporturilor dintre culorile complementare[191].

În primul rând impresioniștii nutreau o aversiune față de arta academică ca urmare a suprasaturației pe care reprezentările specifice acestei arte o creaseră. Aceasta îi determină să rupă barierele școlii academice inaugurând o nouă etapă în istoria artei în care rigorii academice i se opun libertatea tușei și a subiectului. Impresioniștii propun revalorificarea naturii. Dacă romanticii redau natura tumultoasă și capricioasă, exprimând un sentiment de frică, impresioniștii se raportează la ea, realist, încercând să surprindă frumusețea ei nemijlocită de un impuls interior. Se caută redarea naturii într-o formă reală dar debarasată de academism într-o nouă abordare stilistică.

Gestica picturală este mai lejeră din moment ce în ea se distinge deja înclinația spre abstracție. Este mult spus că impresionismul are valențe abstracte, însă de la tușa liberă pe care o

[191] Giulio Carlo Aragan, *Arta modernă… op. cit.*, p. 76

sugerează, se pornește pe un drum al simplificării și *modernizării.*

Se renunță la tenta plată, fragmentând culorile, își fracționează tușa la infinit și obțin coloriturile cele mai rare prin combinații de elemente multiple și aproape pure[192]. Predilecția spre fragmentarea tușei și a culorii oferă o plasticitate aparte, o posibilitate de expresie mai bogată asupra realității.

Această atitudine vădește caracterul emancipat al picturii și în același timp al gândirii, al conștiinței. Formele de expresie din trecut sunt depășite de o eliberatoare mișcare a interpretării. Apropierea de natură exprimă această nevoie de libertate. Simplificarea și abstractizarea gestului arată nevoia de a se justifica altfel. Culorile strălucitoare, apropiate de spectrul solar pe care le folosesc artiștii trădează nevoia de pozitivism. Din punct de vedere artistic, mai ales al picturii, putem spune că aceasta este epoca luminilor.

Ca ideologie, în acea perioadă plutea în aer materialismul, cu precădere materialismul dialectic. Marx și Engels au elaborat teoriile conform cărora în egalitatea socială se găsește soluționarea problemelor istoriei. Cunoaștem că

---

[192] Paul Signac, *De la Delacroix la Neoimpresionism*, Ed. Meridiane, București 1971, p. 63

diferențele sociale au generat dispute de-a lungul istoriei. Astfel, cei doi au ajuns la teoria conform căreia diferențele dintre clasele sociale trebuiau desființate, la fel și proprietatea privată. Religia era considerată *opium pentru popor* deoarece îl determina pe cel sărac să își accepte condiția[193].

Epoca în care au creat impresioniștii a cuprins și dezvoltarea ideologiei materialiste. Arta denotă un pozitivism lipsit de orice urmă de misticism în care problemele sunt tratate din perspectiva cognoscibilului. Totuși, arta depășește materialismul pur prin lirism și îi conferă o aură metafizică. Cu toate că ceea ce au creat impresioniștii exprimă o atitudine pozitivistă, rezultatul depășește ideologia materialistă prin însăși natura omului.

Analiza din punctul de vedere al luminii și întunericului este limpede: dacă am evidențiat cum Romantismul se hrănește din obscuritatea subconștientului reprezentat de întuneric, Realismul și Impresionismul sunt reprezentate de conștient, de lumină. Însă, comparând acest raport lumină-întuneric cu arhetipul luminii și al întunericului care reprezintă armonia, vom vedea că acesta nu comportă *căderi* ale depresiei, bolii, delirului, nici *ridicări* pozitiviste precum

[193] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de… op. cit.*, p. 169-171

cele ale materialismului dialectic. Acestea sunt rezultatul denaturat al evoluției istoriei în care omul tinde spre perfecțiune dar nu o atinge deplin. O caută prin suferință și zărește ceva; o caută prin ideologii aparent egalitare pentru a schimba societatea, însă crezând că o găsește, eșuează. Este cert că modelul arhetipal lumină-întuneric, spirit-materie, cer-pământ, reprezintă realitatea primordială, dar în istorie este imitat in toate modurile posibile. Istoria artei exprimă cu claritate acest fapt. Indiferent de context există această oscilație între lumină și întuneric care se separă și se denaturează reciproc, care imită arhetipul, însă nu se identifică cu el deplin. Mai mult decât oricând acum se poate observa că de fiecare dată, prin conștiința acumulată, se dobândesc noi experiențe în înțelegerea arhetipului.

Credem că ultima expresie artistică prezentată, Impresionismul, este cea mai evoluată stilistic. În această expresie se adună toată arta de până acum și se face pasul spre altceva. Altceva ce ar putea fi considerat deținător de valențe iconoclaste, anume distrugătoare de iconic, însă pe de altă parte cu valențe de libertate de exprimare a gestului și a formei. Aceasta este expresia abstractă. O ideea abstractă, o stare, poate să fie mai bine reprezentată de o tehnică mai liberă. Deși dintr-un punct de vedere putem

considera că arta *a involuat*, din alt punct de vedere ea a devenit mai cuprinzătoare și poate astfel propune o percepție mai profundă asupra realității. Trebuie profitat de toate *căderile* artei pentru a putea înțelege *ridicările* ei și de altfel și ale istoriei gândirii și ale dezvoltării conștiinței umane.

2.4.4. Stilul românesc

În România secolului al XIX-lea pictura are o origine puțin diferită. Pictori precum Gheorghe Tătărăscu și Theodor Aman, pioneri ai Neoclasicismului românesc cu valențe romantice care aveau o pregătire teoretică foarte temeinică, sunt *completați stilistic* de pictorul Nicolae Grigorescu, care vine cu o ușurință caracteristică în abordarea temelor, contrazicând academismul riguros[194]. El tratează pânza cu spontaneitate, într-o modalitate tradițională românească cu valențe spirituale. În spatele bagajului său artistic stă pictura bisericească, din moment ce în tinerețe el a fost ucenic al unui zugrav de icoane[195]. Studiază și în străinătate la Academia de Belle-arte din Paris și la școala de la Barbizon, unde cunoaște artiști ai lumii occidentale și se familiarizează

---

[194] *Viața și opera lui Grigorescu*, Ed. Adevărul Holding, București 2009, p. 10
[195] *Ibidem*, p. 22

cu pictura europeană[196]. Grigorescu rămâne însă profund fascinat de locurile natale și astfel pictează într-un stil tradițional sensibil. În concepția artistului pictura trebuie să reprezinte *numai sinceritate*, drept urmare aceasta se va transmite și se va desăvârși și în sufletul celorlalți[197]. El era un idealist contemplativ care crea din iubirea față de natură și sinceritatea față de om, fapt care transpare prin picturile sale. Poate și din cauza trecutului său ca pictor iconar, atmosfera pe care o creează în picturile sale este idilică, de o mare puritate și frumusețe. El este considerat de Octavian Goga, *marele interpret al romantismului național*[198]. Dar Grigorescu pictează într-o manieră diferită față de romanticii europeni, iar tulburarea generată de aceștia nu îl atinge, deoarece el vine dintr-un mediu liniștit și nevinovat. Poate fi considerat și impresionist pentru că pictează până la începutul secolului al XX-lea și se pot observa în picturile sale unele influențe ale acestui curent artistic. El rămâne însă fidel idealismului spiritual românesc.

Am ales acest exemplu întrucât îl considerăm cel mai reprezentativ pentru ce a însemnat Romantismul și Impresionismul în România. Într-un mediu în care cultura plastică

[196] *Ibidem*, p. 49-51
[197] *Ibidem*, p. 7
[198] *Ibidem*, p. 11

nu a înflorit precum în Occident, el dezvoltă o latură tradițională reprezentată într-o manieră actuală pentru acea perioadă. Sunt evocate viața și natura într-o formă delicată și ușoară, idilică, aceasta fiind viziunea artistului.

Spre deosebire de impresioniștii francezi, Grigorescu oferă un sens diferit subiectelor alese, subiecte ce nu sunt atât de determinat de studiul propriu zis al luminii și al naturii. Cu toate acestea, aceste elemente fac parte din picturile sale într-un plan secundar. În prim plan se regăsește atmosfera paradisiacă. El reprezintă realitatea ca într-un vis frumos, în care natura este în armonie cu omul. Poate aceasta caracterizează cel mai mult spiritul românesc; legătura dintre om și natură.

Aportul *Impresionismului românesc* este de a transmite mesajul purității uitate, al comuniunii dintre om și natură, dintre Dumnezeu și om. Prin acesta se observă diferența dintre o lume *civilizată* — care este trecută prin experiența negării divinității și a omului, a dramei descoperirii întunericului singurătății — și o lume care pare să fie anacronică, ferită de episodul dramatic al rupturii ontologice.

În picturile sale sunt reprezentați omul, natura, animalele care împart liniștea și pacea

și par să formeze un întreg firesc, o armonie și o legătură specifice spațiului mioritic. Culorile, deși sunt apropiate de cele al naturii, sunt calde și din acestea pare să radieze o lumină a armoniei; se conturează o atmosferă plăcută de bucurie în care natura râde împreună cu omul.

Aceasta este caracteristica definitorie a spiritului românesc pe care pictura lui Grigorescu o transmite prin limbajul plastic. Elementele constitutive nu sunt separate de sentimentul generat de pictură, formând un întreg prin coloristică, compoziție și gestualitate. Reprezentate toate împreună, formează călăuza către o lume de mult uitată de către unii, dar prezentă în spiritul românesc și anume paradisul pierdut.

2.5. Postimpresionismul, *reafirmarea simbolică și spirituală*

Plecând de la modalitatea de a picta a impresioniștilor și a neoimpresioniștilor, care foloseau culori curate apropiate de spectrul solar și tehnica divizării ca regulă (pe care nu toți impresioniștii o respectau, însă neoimpresioniștii se ghidau după aceasta[199]),

[199] Paul Signac, *De la Delacroix la Neoimpresionism*, Ed. Meridiane, București 1971, p. 71-74

se ajunge treptat la o formă artistică mult mai conceptuală în care artistul tratează subiectul pictat doar fugitiv, ținta nefiind să îl reprezinte cum este în realitate, ci ca o interpretare sensibilă. Cézanne este un reprezentant al postimpresionismului. El selecta din obiectul reprezentat doar ceea ce avea nevoie, fiind interesat de volume. Astfel, descoperă elemente de frumusețe care le scapă altora[200].

Cézanne transformă realitatea într-un spațiu geometrizat, construit din elemente fragmentate, care unite, dau volume mari. Vibrația tușei care alcătuiește pictura este caracteristică. Deși impresioniștii și neoimpresioniștii foloseau fragmentarea, el face diferența prin construcția de volume cu ajutorul ei. Nu încearcă să redea fidel ceea ce vede, ci interpretează realitatea. Se poate distinge în lucrările sale o robustețe geometrică secondată de sensibilitatea coloritului și armonia sa. Vibrația tușei leagă volumele și conferă o realitate dincolo de ceea ce se vede.

Postimpresioniștii evitau subiectele impresioniste care tratau natura, lumina, impresia vizuală. Ei considerau că trebuie să aducă în prim plan atenția pentru desen și structură, constituind o mișcare anti-burgheză

[200] *Ibidem*, p. 138

care avea ca aport reafirmarea semnificației simbolice și spirituale a artei[201].

Un alt reprezentant al Postimpresionismului este Van Gogh. El pictează interpretând prin propriul ochi realitatea filtrată de emoțiile personale. Folosește culori strălucitoare așezate cu tușe groase de culoare[202]. Dacă postimpresionismul își propune să reafirme semnificațiile simbolice și spirituale ale artei, aceasta se întâmplă cel mai bine prin picturile lui Van Gogh. El este un interpret *spiritual* al realității înconjurătoare, transformând natura și oamenii în simboluri transfigurate, metafizice. Folosește tușa fragmentată construind cu ea volume, alăturând culori complementare în interpretarea realității. Toate acestea conferă o simbolistică iconică a reprezentărilor; sunt încremenite într-o lume a armoniei și a gestului, în care culorile strălucesc și dansează totodată, formele își iau zborul iar toate elementele sunt unitare și dinamice în același timp. Universul lui Van Gogh este mișcător și viu, natura servindu-i parcă pentru a reprezenta o altă lume, dincolo de ceea ce se vede cu ochiul liber. Legătura dintre natura fizică și natura spirituală, dintre strălucirea soarelui și strălucirea spiritului, tumultul universului și staticul pământului și

[201] Stephen Little, *…isme… op. cit.*, p. 94
[202] *Ibidem*, p. 95

în același timp staticul universului și mișcarea pământului sunt reprezentate de Van Gogh în pictura sa.

Dacă analizăm viața lui Van Gogh aflăm că a trecut prin experiențe dramatice și prin episodul nebuniei[203], existența fiindu-i zbuciumată de la început și până la sfârșit.

Neputând să își asigure traiul din pictură, a păstrat o permanentă legătură cu fratele sau care îl întreținea[204]. Se pare că a murit în circumstanțe incerte; se presupune că s-ar fi împușcat cu un pistol, moartea survenind în urma acestui incident[205].

Nu putem decât să analizăm obiectiv viața artistului și opera sa. Aparent ar fi în contradicție, deoarece o asemenea revelare a realităților spirituale este în antiteză cu o viață zbuciumată care se termină tragic. Nu știm care este demersul intim al conștiinței sale, însă el se destăinuie în diverse scrisori ca fiind profund dezamăgit de condiția sa în societate și spune că măcar prin lucrările sale vrea să redea ceea ce

---

[203] Enrica Crispino, *Viața și opera lui Van Gogh*, Ed. Adevărul Holding, București 2009, p. 123
[204] *Ibidem*, p. 16
[205] *Ibidem*, p. 150-151

este în inima sa[206]. El a încercat la un moment dat să fie predicator[207], însă a renunțat să exprime credința sa prin cuvinte și a transformat-o în culoare și expresie pe pânză.

Putem să înțelegem din perspectiva romantică acest caracter dramatic care trece prin boală și prin suferință pentru a exprima o realitate superioară. Totuși, Van Gogh depășește cu mult revelațiile dramatic-lirice ale romanticilor prin strălucirea și complexitatea lucrărilor sale. Probabil că în Van Gogh se întrunește cel mai bine istoria artei precedente prin dramatism-liric și expresivitate dar și prin pozitivism și strălucire. El îmbină aceste două poluri, ale inconștientului și ale conștientului, exprimate unitar. Deși viața lui ar putea părea o catastrofă, opera sa este de cea mai mare complexitate și în același timp simplitate artistică și spirituală.

În ceea ce privește perspectiva exprimării simbolului luminii și al întunericului care determină epoca sa, Van Gogh reușește să îl reprezinte, cuprinzând drama romantică a suferinței, a întunericului, însă și pozitivismul impresionist, reprezentarea conștientului. Acestea sunt integrate de în perspectiva sa care reușește să capete natură universală. El exprimă

[206] *Ibidem*, p. 125-126
[207] *Ibidem*, p. 123

în pictură arhetipul luminii și al întunericului, unirea dintre cer și pământ, universul mic în Universul mare, mișcarea în repaos. Lucrările lui reprezintă geneza prin materialitatea tușei groase, plămădită parcă din pământ, dar și sfârșitul apocaliptic al lumii prin expresia dramatică a mișcării. Există o veșnica armonie generată de soarele mistic exprimat prin soarele fizic. Prin lucrările sale putem să înțelegem că armonia este veșnicul motor, indiferent de oscilațiile istoriei. El cuprinde drama omenirii dar și culmea ei, a strălucirii dincolo de fire. Van Gogh este un vestitor care transmite mesajul că prin toată drama istoriei umane se va ajunge într-un final la lumină; prin zbucium se va găsi pacea, prin suferință, izbăvirea.

Culorile folosite sunt deopotrivă calde și reci și exprimă tensiunea contrariilor armonizate de simbolul iconic, al omului în calitate de cunună a naturii, stăpân peste armonia vieții care în istorie a fost atât de denaturată, dar care și-a găsit odihna în tensiunea contrariilor, a dramei pentru pace. Van Gogh este vestitorul condiției umane traumatizate și al potențialului ei de a deveni una cu arhetipul luminii și al întunericului, veșnica armonie.

2.6. Legătura dintre două secole, *Art Nouveau*

Dacă prin Postimpresionism se încheie simbolistic secolul al XIX-lea, adică se face o sinteză a tot ceea ce a fost până atunci și se spiritualizează sensul Impresionismului, trecerea spre secolul XX se face prin *Art Nouveau*. Aceasta este arta cu caracter urban care apare în marile orașe și cuprinde mai multe manifestări artistice cum ar fi urbanistica, decorarea publică și de interior, arta plastică și decorativă, mobilierul, decorările, moda și spectacolul[208]. *Art Nouveau* exprimă complexitatea noului secol a cărui introducere o face și care se manifestă ca fiind unul al industrializării și al vitezei. *Art Nouveau* se naște din gustul burgheziei moderne care, mobilizată de progresul industrial, îl consideră un privilegiu intelectual. Artiști talentați creează cu materiale scumpe ceea ce cere marea burghezie. Burghezia mijlocie și cea mică, nedispunând de fondurile marii burghezii, consumă produse asemănătoare dar banalizate de producția în serie și de calitatea inferioară[209]. Observăm că apare un nou tip de manifestare artistică, *producția în serie*, datorată progresului tehnic, care facilitează copierea operelor de artă. Mai apare încă un fenomen: *consumerismul*

---

[208] Giulio Carlo Aragan, *Arta modernă… op. cit.*, p. 185
209 *Ibidem*, p. 185

determinat de industrializare și de ușurința cu care se produc noile artefacte, vulgarizând atât opera de artă cât și manufactura.

Arta Nouă propunea câteva caracteristici: *1. Tematica naturalistă (flori și animale) 2. Folosirea de motive iconografice, stilistice și chiar tipologice, care derivă din arta japoneză; 3. Morfologia: arabescuri liniare și cromatice, preferință pentru ritmuri angajate pe curbă și pe variantele ei (spirală, volută etc.)... 4. Renunțarea la proporții și la echilibru simetric și căutarea ritmurilor „muzicale”... 5. Intenția evidentă, constantă, de a comunica prin empatie o impresie de agilitate, elasticitate, sprinteneală, tinerețe, optimism*[210]. Prin aceste caracteristici se face o deschidere către muzicalitatea decorativă naturalistă. Se adoptă subiecte ușoare, deloc dramatice, chiar cu valențe spirituale. Se tinde spre o armonizare a obiectului artistic cu natura. Putem vorbi și despre o iconizare a artei, în speță transformarea ei într-o realitate simbolic-spirituală superioară. Îndreptarea către frumos și firesc este exprimată prin forme care sunt găsite în natură: spirala, arabescurile, vegetalul, dar și printr-o simplificare a tridimensionalității în pictură, cum vom vedea mai jos. Transmiterea prin empatie a unor stări de prospețime și agilitate semnifică predilecția acestei forme

[210] *Ibidem*, p. 186

artistice către nou și viu. Arta Nouă propune o revigorare prin subiecte simbolice, dar și prin atitudinea firească a direcției estetice, inspirată din natură și meșteșuguri.

Se pune accentul pe obiectul ornamental, Ruskin dând exemplul arhitecturii pentru care decorația este cea mai importantă, ea fiind cea care îi conferă o valoare spirituală[211]. Tehnologia industrială are posibilități nelimitate, se pot reproduce lucrări ale artiștilor fără să mai fie nevoie de aceștia, sau doar în mică măsură. Asistăm astfel la începutul unei noi ere, cea a tehnologiei[212].

În pictură lucrurile se grăbesc mai puțin. Dacă în celelalte domenii putem vorbi de o tehnologizare a produsului artistic, în pictură se folosesc tehnici manuale. Cu toate acestea, la începutul secolului XX, Gustav Klimt pictează în manieră decorativ-simbolică, specifică *Art Nouveau-ului*. El experimentează tehnica picturală într-o manieră bidimensională unde folosește culori aurii, strălucitoare și modele abstracte, vrând să reprezinte o lume idilică, sugerată de un ritual[213].

---

[211] *Ibidem*, p. 187
[212] *Ibidem*, p. 186
[213] Stephen Little, *...isme... op. cit.*, p. 89

În pictura *Sărutul,* Klimt prezintă doi îndrăgostiți înconjurați de natură, mai bine spus integrați în natură, într-un gest de dragoste mai presus de sferele sentimentelor obișnuite. Interpretăm un întreg ritual în care dragostea lor, simbolizată și de înflorire și de primăvară, se transformă într-o poezie spirituală, devenind simbol veșnic. Strălucirea culorilor înalță sentimentul pentru a-i conferi o aură de mit. Asistăm la o poveste de dragoste care poate fi veșnic aceeași, atât din vechime, cât și din actualitate.

Această atitudine prin care se transmite emoția complexă a percepției este proprie mișcării austriece Secession care începe în 1897 și se termină peste puțini ani, în 1913[214]. Aici identificăm cel mai bine legătura dintre abstract și figurativ, între elementele secolului XIX și cele ale secolului XX. Dacă prin postimpresioniști se face pasul spre geometrizare, în pictura secessionistă găsim aceste elemente concretizate (la Gustav Klimt). Se face pasul către o nouă epocă a industrializării, cea din secolul XX, a vitezei, a artei abstracte care își are rădăcina în înflorirea spirituală de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar și în modernitate datorată industrializării secolului XX.

[214] *Ibidem*, p. 89

2.7. Concluzie

Afirmăm că Modernitatea începe cu Renașterea, odată cu încheierea Evului Mediu, însă noi considerăm că din Renaștere până la Revoluția Franceză are loc o perioadă de tranziție. Considerăm că noua eră începe pe baza gândirii iluministe odată cu Revoluția Franceză. Se creează o nouă societate, mai tânără, mai ambițioasă, dornică să facă lucruri mari; o societate individualistă, bazată pe ideea iluministă a *sinelui* (*selbst*, Kant), a judecării independente, a independenței și a singularității individului. Se creează noi modele care reprezintă gândirea epocii inspirate de eroii din Antichitate, în care totul este învăluit într-o aură a biruinței. Arta neoclasică exprimă foarte bine această atitudine, fiind în concordanță cu principiile iluministe: este concretă, rațională, eroic-idilică și monumentală, vrând parcă să arate *noul om*, învingătorul istoriei prin propriile puteri cu ajutorul rațiunii de sine. Un aport al luminii propriu zise, fizice, îl aduce lampa lui Argand care facilitează studiul prin iluminarea spațiilor interioare și deschide lumea către o percepție raționalist-obiectivă. Lampa lui Argand deschide perspectiva pentru studiul luminii și întunericului pe care Goethe îl dezvoltă în cartea sa *Teoria Culorilor*.

Acestei etape a istoriei îi vine în completare, dar și în antiteză, Romantismul, care deși bazat pe principiul individualității, se opune Neoclasicismului, rigorii Antichității și rigidității ei prin lirism. Apare conceptul de artă pentru artă, artiștii creând liber fără a avea alte constrângeri. Dezamăgirea *noului om* de a se găsi singur în istorie răspunzător de acțiunile sale, independent de alții, individualist, îl face să treacă printr-o perioadă dramatică în care își caută inspirația în vis, în spaimă, în suferință, în neant. Faptul că nu mai are un scop anume și o direcție în creație îl face să fie damnat (mitul artistului blestemat). Totuși, putem observa că din această dramă inspiratoare el creează ceva nou, mai expresiv, mai profund-liric. Fluidizează opera de artă, îi conferă dramatism și prin aceasta coerență. Descoperirea pe care o face romanticul este că prin traumă, prin boală, prin suferință se poate ajunge la expresivitate, la impuls, la plasticitate și astfel la o nouă categorie a frumosului, frumosul dramatic. Descoperirea întunericului neființei din fiecare om o face artistul romantic. Prin trăirea acestui întuneric ajunge la forme de expresie deosebite, care deși dramatice, se înalță către sferele frumosului. Pentru a înțelege Romantismul în profunzime trebuie să trecem și prin studierea operei lui Wagner care aduce conceptul de *operă de artă integrală* și care prezintă Romantismul în

latura sa dramatic-lirică. În completarea lui, Nietzsche aprofundează întunericul inspirator până la negarea ontologică. Acestuia îi răspunde Kirkegaard, din trecut, prin filozofia sa creștină. În consecință, putem să înțelegem întunericul ființial al romantismului, dar și lumina pe care acesta o reclamă prin însuși insuficiența lui. Să nu uităm însă că Romantismul este un fenomen tenebros.

Din acest impas al inconștientului, al psihicului ce ascunde forțe nebănuite, se trece în cealaltă extremă, a conștientului, a percepției concrete și lucide a realității, realismul. Acesta vrea să prezinte realitatea fără vreo mască impusă de societate. Realitatea așa cum este ea, fie și vulgară. Apare fotografia care dezgolește, demistifică subiectul, reprezentându-l *gol*. Pozitivismul acestei perioade este un răspuns al firii universale, care din tenebrele inconștientului iese la lumina realității. Reprezentările artiștilor erau de natură să provoace conformismul social prin exprimarea realității pozitive, care înlocuiește cunoașterea absolută. De la pozitivism la materialism mai este un pas. Apare *manifestul comuniștilor* care promovează egalitatea dintre clase sociale prin abolirea proprietății private. Plutea un aer pozitivist-materialist, care justifica înclinația către realitatea nemijlocită de sentiment. Pe de altă parte, impresioniștii, deși creează în spirit pozitivist,

interpretează realitatea prin prisma fracționării tușei și a culorii și astfel conferă operei o tentă sensibilă, nu doar a realității nemijlocite, ci și a interpretării tehnice subtile. Această interpretare propulsează opera de artă către un alt nivel. Dacă până la impresioniști nu s-a descoperit o asemenea libertate a tușei și a gestului, de la ei se pleacă către o altă direcție în artă: abstractul. În acest context relatăm câteva noțiuni esențiale despre pictura din estul Europei, ca factor exemplificator pentru ceea ce înseamnă cultura spirituală europeană în ansamblul ei. Este evidentă diferența față de Realismul și Impresionismul occidental unde se pune în valoare un caracter aparte, mai afectiv și mai subiectiv, nu doar obiectiv, științific și demistificator. Rusiei îi este propriu caracterul dramatic oscilant între două extreme, lumina și întunericul, spiritul și materia, datorită spațiilor mari și climei, în timp ce României îi este propriu caracterul paradisiac, al unirii celor două contrarii, al materiei cu spiritul, al cerului cu pământul, al raiului de mult uitat. Analizând din perspectivă simbolică pictura românească, prin reprezentantul cel mai de seamă al ei, Nicolae Grigorescu, este lesne de remarcat caracterul idilic al acesteia, expresie a unei lumi neatinse de civilizația demistificatoare a Europei Occidentale.

Cei care încheie capitolul secolului al XIX-lea în artă sunt postimpresioniștii. Menirea lor este

de a conferi artei valoarea simbolică și spirituală. Pe de o parte ei fac deschiderea către un nou capitol în istoria artei, pe de alta, încheie o etapă. Ei nu sunt mulțumiți de interpretarea prin prisma luminii a naturii, a realității, drept urmare se opun standardelor societății care acceptă un anumit tip de pictură și creează interpretând, filtrând prin prisma emoțiilor proprii ceea ce văd, realitatea nefiind importantă, ci doar ceea ce este dincolo de ea. În această manieră ochiului îi sunt relevate frumuseți pe care altfel nu ar putea să le vadă. Ei sunt cei care iconizează realitatea înconjurătoare, atribuindu-i valențe metafizice, dincolo de percepția senzorială a ochiului. Bunăoară, soarele nu mai este un simplu soare ci este un soare metafizic. Noaptea nu mai este simplu întuneric, ci este o mișcare a universului spre pământ. Pământul nu mai este static ci se găsește în dinamica devenirii. Tot universul se mișcă către un scop și o finalitate. Începutul lumii, geneza și sfârșitul sunt cuprinse în mișcarea plămăditoare a pământului, dar în același timp și în dinamica apocaliptică a astrelor. Obiectul nu mai este un simplu obiect ci o realitate simbolică a uneia metafizice. Toate acestea se găsesc în picturile postimpresioniștilor care credem noi, sunt cei care încheie o etapă în artă și vestesc alta.

Legătura dintre secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea este făcută de *Art Nouveau* care îmbină elemente pe de o parte proprii secolului al XIX-lea,

pe de alta parte proprii industrializării specifice sfârșitului de secol și generează progresul către o artă serială și abstractă.

Din perspectiva luminii și a întunericului putem spune că istoria a urmat modelul arhetipal al androginiei divine (lumină-întuneric, cer-pământ), nu pe deplin, dar suficient pentru a-l justifica, de la descoperirea iluministă a omului singur, spre tenebrele suferinței pentru ca mai apoi să se înalțe către claritatea pozitivismului. Demersul de până acum arată că firea omului tinde către întuneric și lumină deopotrivă, așa cu relatează și Goethe în *Teoria culorilor* că starea preferată vederii este aceea de penumbră sau de clar-obscur unde lumina și întunericul sunt vizualitate în egală măsură. De aici rezultă că omul le posedă ca arhetip pe amândouă, însă în formă pură și unite în armonie.

De la Impresionism, istoria artei poate să își urmeze cursul spre îndeplinirea scopului ei, de găsire a echilibrului, a armoniei. Ea poate să caute mai departe echilibrul oferit de lumină și întuneric ca arhetip deși, în mod dramatic, s-a demonstrat că acest echilibru se poate găsi. Însă, ca istoria să înainteze și să se întregească trebuie să dobândească o conștiință tot mai cuprinzătoare prin intermediul fiecărei greșeli sau reușite a omenirii.

Capitolul 3

Arta în secolele al XX-lea și al XXI-lea. Aspecte contemporane transdisciplinare

3.1. Introducere in arta secolului al XX-lea

Până în secolul al XX-lea arta s-a manifestat într-un mod specific, găsindu-și sens în afirmarea simbolică și spirituală, trecând atât prin cunoașterea pozitivă cât și prin cea negativă, prin filtrul conștientului și mai apoi al inconștientului, pentru a înțelege că doar prin amândouă se poate câștiga o viziune cuprinzătoare asupra existenței. De aici încolo arta va străbate un drum diferit, fără ca acesta să eludeze însă aspectele care

i-au jalonat evoluția anterioara. Fără afirmarea simbolică la care s-a ajuns în secolul precedent pionerii artei moderne ai secolului al XX-lea nu și-ar putea justifica devenirea și realizările.

În secolul al XX-lea se tinde spre abstracțiunea formelor ca o ruptură cu secolul precedent[215], însă considerăm că atunci s-au pus bazele acestei abstractizări prin impresioniști și postimpresioniști. Ei au dezvoltat studiul pozitiv al naturii și redarea ei prin filtrul fragmentării, iar mai apoi prin studierea volumelor. Ceea ce fac artiștii care inițiază arta secolului al XX-lea, începând cu Picasso, este de fapt o continuare a ceea ce s-a făcut și mai înainte, experimentarea reprezentând o cale prin care arta a evoluat prin diversificarea formei de expresie. Se experimentează cu forma și cu limbajul tehnic, astfel apărând noile modalități de creație propuse de Cubism, Expresionism, Abstracționism, Futurism, Dadaism, curentele ce deschid noi perspective și posibilități de expresie[216]. Ceea ce inovează arta secolului al XX-lea este libertatea de expresie, trecându-se dincolo de forma — ca reprezentare a realității fizice, la o formă ce capătă valențe abstracte care îi conferă substrat metafizic. Influența

[215] *Arte del XX secolo*, SCALA Group S.p.A., Florence, Italy 2009, Introduzione

[216] *Ibidem*, Introduzione

psihanalizei are un impact major în acest secol și influențează pânzele suprarealiștilor. În același timp, cele două războaie mondiale care se succed la interval scurt de timp schimbă perspectiva societății și implicit a artei[217] asupra existenței. Pe acest fond se dezvoltă arta secolului al XX-lea, iar pentru a înțelege mai bine tot ceea ce se întâmplă acum trebuie să studiem mai multe aspecte specifice, definitorii pentru gândirea ce structurează fenomenul modernității.

3.2. Aspecte ale gândirii secolului al XX-lea

Dezvoltarea științelor naturii – teoria evoluționistă, a fizicii moderne — teoria relativității și fizica cuantică, apariția în psihologie a psihanalizei lui Freud[218], iar în ceea ce privește filozofia — dezvoltarea gândirii logice moderne, constituie baza progresului științific și tehnic. Matematica fundamentează logica[219] și gândirea existențială.

[217] *Ibidem*, Introduzione

[218] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de Filozofie*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2004, p. 183

[219] *Ibidem*, p. 183

3.2.1. Bertrand Russel – *abordarea matematică a filosofiei*

Filozofi precum Bertrand Russell analizează lumea din perspectiva rațională a matematicii, a științei. El consideră că misticii, care se raportează la adevărul intuitiv și nemijlocit de rațiune, nu sunt suficient de îndreptățiți in argumentele lor deoarece credința trebuie să fie secondată și de rațiune, care este *forța armonizatoare,* nu însă creatoare. Russel nu neagă rolul intuiției în cunoaștere, dar aceasta nu trebuie să fie ruptă de rațiune, întrucât poate fi înșelătoare[220] și temperează astfel avântul intuiției prin logica gândirii. Considerând că în completarea argumentației logice trebuie acordată importanță și unor aspecte aparent nesemnificative și arătând că lucrurile mici pot fi la fel de importante ca cele mari[221] (de exemplu zilnicele obișnuințe și întâmplările minore din viață), filozoful pune în aceeași categorie cele două moduri de cunoaștere, rațională și intuitivă.

Bertrand Russell cunoaște lumea matematic plecând de la universul mic *(microcosmos)* și formează ecuații, cifră cu cifră, care revelează indirect sensul vieții, armonia

[220] Bertrand Russell, *Cunoașterea lumii exterioare*, Ed. Humanitas, București 2013, p. 33-34
[221] *Ibidem*, p. 33

ei. Chiar dacă susține că nu știe nimic despre intuiția misticilor, el nu o confirmă dar nici nu o neagă[222], descoperind acea licărire care dă rost lucrurilor. Pentru filozof lumea este formată din mici sclipiri de lumină cărora deși nu le acordă valoare mistică, le consideră esențiale pentru dobândirea fericirii (*În căutarea fericirii* – Bertrand Russell, Ed. Humanitas, 2012*)*.

Russel contrazice izolarea în scopul dobândirii revelației divine nu ca o contestare a acesteia, ci pentru că i se pare o exagerare ca cineva să renunțe la micile bucurii care formează viața. Pentru el revelația se obține prin participarea la frumusețea vieții, prin iubirea armoniei creată de lucrurile mărunte și consideră că studiul obiectiv al existenței, dacă este privit binevoitor, dă naștere sensului vieții. Russell propune o cunoaștere a lumii exterioare prin două tipuri de informații: date *tari* și date *moi*. Datele *tari* sunt cele care pot fi confirmate ca certitudini, cum ar fi trăirile senzoriale sau adevărurile logicii. Datele *moi* sunt acele intuiții care nu pot fi demonstrate cu certitudine. El afirmă că datele *tari* nu le confirmă și nici nu le infirmă pe cele *moi* și astfel tinde să le acorde credit și acestora din urmă, considerând că sunt mai degrabă adevărate decât false[223].

[222] *Ibidem*, p. 33

[223] *Ibidem*, p. 80-82

Avem exemplul logicii matematice care duce la confirmarea unui sens intrinsec, revelat.

Prin intermediul logicii, acest filozof arată că se poate descifra *codul* vieții, sensul ei, cu condiția de a exista dorința de a-l găsi. Pentru că nu neagă adevărul revelat, acesta i se descoperă în formele cele mai mici ale vieții și astfel acesta poate fi construit plecând de la premisa existențială, rațională. Russell este un filozof temperat, el poate înțelege în acest fel cunoașterea lumii prin prisma progresului științei și al culturii specifice secolului al XX-lea. El poate fi atât de obiectiv pentru că posedă vaste cunoștințe din multe domenii, precum și maturitatea necesară pentru a le înțelege. Spre deosebire de filozofii din secolul anterior, ca Nietzsche sau Kirkegaard care oscilează între extreme — Nietzsche nihilist iar Kirkegaard mistic -, Russell nu este nici una nici alta. El încearcă să echilibreze cele două direcții de cunoaștere specifice gândirii pendulând între lumină – cunoașterea rațională și întuneric – cunoașterea intuitivă.

3.2.2. Sigmund Freud și Carl Jung

Pentru a înțelege psihologia specifică secolului al XX-lea propunem o analiză comparativă Freud — Jung. Deși o bună perioadă

Jung a fost colaboratorul și studentul lui Freud – părintele psihanalizei – el nu a putut să fie de acord cu părerea acestuia despre unele tendințe și dorințe profunde ale individului care, venind în contradicție cu moralitatea sa, îi determină comportamentul (de exemplu Freud considera sexualitatea ca fundament al nevrozei[224]). Jung consideră insuficiente punctele de vedere ale profesorului său și studiază problema psihicului uman și din perspectivă religioasă. Astfel este fundamentată o nouă teorie, aceea a arhetipurilor, pe care Jung le consideră modele instinctive cu caracter universal care stau la baza comportamentului și imaginilor[225] specifice vieții psihice.

Cercetând aspectele specifice ale conștientului și inconștientului uman, Freud se apleacă cu precădere spre acesta din urmă, descoperind că inconștientul este sediul gândurilor uitate și refulate. Deși inconștientul este personal, distinct pentru fiecare persoană, acesta are totuși un caracter arhaico-mitologic. Jung propune problema inconștientului colectiv arătând că inconștientul personal se identifică cu intimitatea vieții psihice a fiecăruia,

---

[224] *The New Encyclopaedia Britannica*, The University of Chicago, 1992 By Encyclopaedia Britannica Inc. Printed in U.S.A. vol. 6, p. 653
[225] *Ibidem*, p. 653

însă inconștientul colectiv se identifică cu arhetipurile[226].

După Jung, în *Schema conștientului și inconștientului colectiv*, realizată de Barbara F. McManus, structurile sociale precum familia, societatea în întregul ei (prieteni, apropiați, cunoștințe) și religia, sunt influențate semnificativ de inconștientul colectiv. Toate aceste forme de manifestare exterioară își găsesc originea simbolică în arhetipuri, în memoria inconștientă. Până la Jung nu s-au mai studiat arhetipurile și relevanța lor, ele fiind prea puțin conștientizate.

Prin viziunea lui Jung asupra arhetipurilor s-a aprofundat și s-a deschis accesul către studierea inconștientului colectiv, către posibilitatea de a percepe, din perspectiva psihiatriei, profunzimea omului. Această viziune este legată de religie și explică în ce fel omul se raportează la ea. Dacă această cercetare a plecat de la studierea unor cazuri clinice, identificarea cu arhetipurile este rezultatul pe care l-a intuit și la care a ajuns Jung, deschizând astfel noi căi pentru înțelegerea mai profundă a omului și implicit a istoriei devenirii lui.

---

[226] Carl Gustav Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București 2003, p. 13-14

3.2.3. Edmund Husserl, Martin Heidegger *și problema ființei*

Un alt filozof al secolului al XX-lea, relevant pentru studiul nostru, este Edmund Husserl. Intuind amenințarea creată de știința triumfătoare la adresa filozofiei, hotărește fondarea acesteia ca știință riguroasă și reabilitarea trăitului. În abordarea fenomenologică pe care o propune, existența lumii este pusă în paranteze, este analizat modul de percepție ca ansamblu de senzații și se propune definirea temporalității *prin dubla mișcare de prezență-absență, de imanență și de transcendență*[227]. Timpul care determină acțiunile este reflectat de opoziția văzut-nevăzut, imanent-transcendent, ca necesitate și exprimare a plenitudinii la limita la care se produce din opoziția extremelor.

Martin Heidegger, elevul lui Husserl, analizează cu precădere problema demersului omului (*Dasein*) în înțelegerea ființei. *Dasein* înseamnă înțelegerea omului despre sine, propriul fel de a fi[228]. În studiul *Filozofia ca „știință a ființei (ontologia)"* filozoful arată că filozofia este singura știință care poate să exprime ființa datorită preocupării ei exclusiv ontologice care

---

[227] *Filozofia de la A la Z – Dicționar Enciclopedic de filozofie*, Ed. All Educational, București 2000, p. 229-230

[228] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de Filozofie... op. cit.*, p. 207

nu urmărește ceva exterior ființei, ca atare nu urmărește desfășurarea în istorie a atributelor sale. El face diferența între științe *ontice* (fizica, zoologia, teologia, matematica) și știința *ontologică* — filozofia[229]. Pentru Heidegger celelalte științe, în afara filozofiei, se ocupă cu desfășurarea pe orizontală, în dimenisunea istorică a ceea ce înseamnă ființa, dar filozofia, ca un fel de știință a științelor este cea care determină ființa și astfel se desfășoară pe verticală, eminamente transcendentală. Deși consideră că filozofia ar fi *cea mai* ontologică știință, totuși când este vorba de poezie, care deja nu mai este știință, părerea filozofului se schimbă. El descrie limbajul poetic ca fiind modalitatea prin care omul își găsește locul pe acest pământ, locul originii sale, parafrazându-l pe Hölderlin *(...și totuși în chip poetic, locuiește omul pe acest pământ.)* Acest vers reprezintă după Heidegger, esența umană. Omul se identifică prin poezie cu locul pe care trebuie să îl găsească pe acest pământ, nu doar ca loc fizic, dar ca regăsire a identității, de îndreptare spre pământ ca gest de umilință în deschiderea față de cer. Heidegger înțelege prin versul lui Hölderlin esența ființialității omului, adică putința de a muri incontinuu pentru a învia, poezia fiind locul unde se moare neîncetat pentru a învia[230]. Poezia

[229] Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politica, București 1988, p. 398-399

[230] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Ed.

este forma sensibilă a artei în care omul se așează pentru a vedea realitatea, nu pentru a face, ci pentru a fi. Prin poezie se poate deschide calea spre descoperirea ființei prin înțelegerea condiției omului și prin exprimarea ei într-un limbaj care nu este științific și nu măsoară realitatea din perspectivă exactă, ci depășește forma insuficientă a științei prin muzicalitate, rimă, simbol, intuiție. Descoperirea ființei prin limbaj poetic înseamnă identificarea cu divinitatea și se face prin devenire care înseamnă o moarte neîncetată.

3.2.4. Umberto Eco și Jacques Derrida, *sens și nonsens*

Mergând mai departe, în viziunea lui Umberto Eco, arta, inclusiv pictura, este forma prin care se dezvaluie ființa în cel mai autentic mod, înlăturând clișeele care pot surveni în căutarea ei. Arta reușește să reveleze ființa printr-o formă de expresie simbolică[231], deci este *superioară* ca factor determinant al revelării ființei.

O altă părere, în opoziție cu cea anterioară, îi aparține lui Jacques Derrida care deconstruiește realitatea, considerând falsă ierarhizarea lumii

---

Univers, București 1982, p.166-176

[231] Umberto Eco, *Kant și ornitorincul*, Ed. Pontica, Constanța 2002, p. 40-43

după principiile *formale* și o numește *închidere metafizică* datorită stranietății limbajului gândirii, din moment ce este imposibil de concretizat un sens al acestuia. Teoria lui Derrida este fără deznodământ, este *o căutare imposibilă de date vizând sensul*[232], cu alte cuvinte nu poate găsi un sens în coerența tradițională, drept urmare nu mai găsește niciunul.

În acest secol se pune problema ființei, a regăsirii ei prin unirea celor două extreme, a cerului cu pământul, a căutării identității divine prin umilința identificării cu pământul, după cum am văzut la Heidegger; a căutării soluționării problemelor în inconștient și a identificării cu natura primară umană, arhetipul; a legăturii dintre conștient și inconștient și a necesității comunicării celor două, cum am văzut la Jung, sau a viziunii temperate a lui Russell în care exprimă într-o formă nemărturisită însăși ființa, prin acel *joie de vivre* care semnifică lumina revelată în cele mai mici și aparent nesemnificative forme de manifestare. Se tinde spre echilibrarea naturii umane, a dualității care a caracterizat lumea de la începuturi.

Arta, cu avantajul de-a se exprima prin simboluri și printr-un limbaj anistoric și fără deficiența exprimării pe orizontală deși este o

232 *Filozofia de la A la Z – dicționar enciclopedic de filozofie*, Ed. All Educational, București 2000, p. 117-118

exprimare istorică, are posibilitatea de a exprima ființa, este forma prin care se poate cel mai bine reda staticul în mișcare, legătura dintre veșnicie și istorie. Prin artă se poate manifesta ființa ca realitate transcendentă cu manifestare în istorie. Dorința de unificare a contrariilor, direcție care observăm că este asumată tot mai mult de către gândire, poate fi cel mai bine exprimată în scopul cunoașterii ființei prin artă, prin forma ei de expresie transcendentală cu exprimare istorică.

3.3. Arta secolelor XX și XXI

După analiza succintă a unor aspecte ale gândirii specifice secolului al XX-lea considerate edificatoare pentru demersul nostru, vom încerca să înțelegem devenirea artei acestui secol.

3.3.1. Hilma af Klint – *începutul artei abstracte*

Cel mai potrivit este să începem cu o artistă mai puțin cunoscută care a contribuit la formarea artei abstracte și care este considerată o pioneră a acesteia: Hilma af Klint. Pictoriță de origine suedeză, a trăit între anii 1862-1944 și a fost influențată de mișcările spirituale din acea perioadă precum spiritismul, teozofia și

antropozofia. Opera ei este considerată ca fiind spirituală, artista crezând că exprimă ceea ce o conștiință superioară îi transmite. Lucrările ei reflectă o altă dimensiune a existenței, unde microcosmosul cu macrocosmosul se reflectă reciproc[233].

În lucrarea sa *Altarbild* se distinge dorința pictoriței de a exprima printr-un coloritul viu și geometrizarea formelor, legătura dintre cele două planuri ale conștiinței, soarele care simbolizează transcendența și luminează o piramidă care simbolizează ființa umană. În vârful piramidei, asemănat creștetului capului, se găsește un triunghi negru cu un punct în mijloc care face legătura cu soarele, sau ochiul conștiinței. Lumina soarelui se răsfrânge asupra piramidei în spectrul curcubeului, acesta reprezentând complexitatea omului care se raportează la transcendență, la lumină.

Pictura *Lebede* este deasemenea grăitoare, ea simbolizând cele două elemente ale psihicului uman, conștientul și inconștientul, lumina și întunericul, prin două lebede care își împreunează gâturile, una fiind neagră, cealaltă albă. Aici se arată că într-o ipostază ideală cele două elemente ar trebui să fie unite, armonizate, pentru a forma

233 http://www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Exhibitions/2013/Hilma-af-Klint/

o stare dorită, cea de *ființă integrală*. Unirea celor două compartimente ale psihicului se face după cum observăm, printr-un element simbol, care probabil ține de cunoașterea mistică: cele două lebede țin împreună în ciocuri un simbol luminos — o cheie spirituală, probabil un element necesar inițierii spirituale. Putem percepe un astfel de simbol în tonul zicalei *cunoaște-te pe tine însuți* într-un context al secolului al XX-lea definit de cercetarea inconștientului iar mai apoi conștientizarea și asumarea lui. Mesajul transmis de Hilma af Klint este mesajul secolului al XX-lea, cel de unire a contrariilor, a luminii cu întunericul. Această artistă era conștientă de valoarea spirituală a omului și de aceea reprezintă unirea contrariilor și legătura cu transcendența atât de concret.

3.3.2. Expresionismul – *Kandinsky, Giacometti și esențializarea formelor*

Unul dintre curentele artistice reprezentative ale secolului al XX-lea a fost Expresionismul care inițiază cea mai complexă mișcare avangardistă a secolului. Apare în Germania, fiind promovat de grupurile *Die Brücke* si *Der Blaue Reiter*, formate de Kirchner respectiv Klee, Marc și Kandinsky. Acești pictori foloseau culori puternice si suprapuneri curajoase

pentru a reprezenta peisaje si scene cu animale. Figura umană, desfigurată și schimonosită care reprezenta traumă și anxietate, a fost subiectul predilect al pictorilor Kokoschka și Schiele[234]. În Franța se înființează *Fovismul* al cărui protagonist este Matisse[235].

Toate aceste mișcări expresioniste redau gestul, poate uneori dur și exploziv, ca formă sublimă a spiritului. Artiștii căutau esența spiritului și încercau să o exprime prin formă și culoare[236]. În studiul lui Kandinsky *Despre spiritualitate în artă* din 1910 el explică semnificația formelor care dețin un conținut propriu și intrinsec ce influențează direct privitorul ca stimul psihologic. Astfel, un triunghi are o altfel de influență spirituală decât un cerc, deoarece triunghiul tinde spre înălțime, iar cercul este finit. Artistul se folosește de *conținutul semantic* al unor obiecte pentru a face să vibreze sufletul uman[237]. În concepția lui Kandinsky și culorile au diferite influențe asupra spiritului, bunăoară

---

[234] *Arte del XX secolo*, SCALA Group S.p.A., Florence, Italy 2009, p. 29
[235] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio FilipePimentel, *Istoria Artei*, Ed. RAO, București 1998, p. 262-263
[236] *Ibidem*, p. 262-263
[237] Giulio Carlo Argan, *Artamodernă*, Ed. Meridiane, București 1982, p. 54

galbenul, care este o culoare mai tare, ar trebui asociat cu un triunghi, iar albastrul, care este o culoare mai gravă, cu un cerc. Însă artistul susține totodată că aceste reguli nu trebuie respectate neapărat, ele putând fii schimbate, pentru că ceea ce contează este influența provocată asupra celui care privește pictura, acesta dă sens obiectului ca receptor. Obiectul nu are sens în sine dacă nu este receptat[238]. Aceasta este viziunea lui Kandinsky despre forme și culori și influența lor asupra omului. Dacă analizăm una dintre lucrările sale vom înțelege că a folosit formele și culorile nu întâmplător ci cu un scop precis, acela de a transmite un mesaj spiritului și de a-l bucura pentru a-i induce o stare spirituală pozitivă, deși pentru el spiritualul este non-raționalul[239].

Cu toate că asociază elemente care au o influență anume asupra psihicului, acestea sunt adunate aleatoriu pentru a crea acea atmosferă neorânduită, haotică specifică inconștientului. Pentru Kandinsky reîntoarcerea la primitivismul infantil, la prima copilărie[240] este cea mai potrivită stare, acea stare de puritate primordială. Artistul dorește să purifice arta, să o readucă la formele ei primare din inconștientul colectiv infantil.

---

238 *Ibidem*, p. 54-55
239 *Ibidem*, p. 55
240 *Ibidem*, p. 55

Lucrarea *În albastru* înfățișează o lume alcătuită din elemente clare, bine definite, plutind într-o supă primordială, în haosul întunecat ca repere de lumină, la fel ca înainte de facerea lumii. Se pare că pictura cuprinde toate elementele necesare pentru a forma lumea, însă neasamblate ordonat. Ceea ce caută Kandinsky este odihna în neformat, în neînceput, în perfecțiunea imperfectă a primordialității.

Este aceeași dorință de a transcende lumea materială, proprie secolului al XX-lea. Formarea din elemente concrete a unei lumi ideale, metafizice și retragerea într-o anumită măsură în acea lume, detașați de tot ce ne înconjoară este traiectoria acestei filozofii artistice. Acesta este suflul secolului al XX-lea, un suflu de căutare preponderent spirituală.

Un alt artist reprezentativ prin modul de exprimare al spiritualității specifice acestui secol este Alberto Giacometti, sculptor italian ce a trăit și a lucrat în Elveția[241].

Deși folosește un limbaj de expresie *brut* în sculpturile sale, fără a delimitata foarte concret formele anatomice și fără a netezi suprafața,

[241] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei… op. cit.*, p. 263

el realizează imagini sugestive într-o manieră descrescătoare, subțiind proporțiile și reducând figura umană la esență. În acest fel artistul exprimă cel mai bine spiritul — ca fiind ceva esențial, subțire, ușor, care se întrevede prin trup. În trupurile esențializate ale lui Giacometti se percepe ușor ființa. Dacă arta poate vorbi despre ființă, sau măcar de o urmă a ei, ea se regăsește într-un trup esențializat. Acesta poate să fie și un fel de ideal uman.

În una din sculpturile sale intitulată *Bust* se poate observa diferența și totodată legătura dintre materialitatea trupului, densitatea și greutatea lui raportate la ușurința, suplețea sensibilitatea spiritului, reprezentat prin cap. În această lucrare bustul este reprezentat masiv iar forma capului este subțiată. Prin interpretarea noastră înțelegem de aici sugestia unei legături dintre lumea materială și cea spirituală reprezentată de om, prin trup și spirit, dintre lumină și întuneric. Deși diferența dintre reprezentarea bustului personajului și cap este foarte mare, este evidentă legătura dintre cele două: din materialitate, persoana se înalță spre spirit cu greutate. Spiritul și materia sunt ierarhizate și cu toate că materia domină fiind mai voluminoasă, spiritul tronează delicat și definitiv deasupra ei. Alberto Giacometti exprimă în lucrările sale reducerea naturii umane la esență proprie, prin reprimarea

corporalității, a tot ce nu este necesar într-o lume a spiritelor. Cu toate că sunt în trup, ele par niște umbre ale ființei umane, figuri esențializate ce ne vorbesc despre un ideal eschatologic, un ideal în care corporalitatea este sublimată, conviețuind cu spiritul într-un trup ușor.

3.3.3. Futurismul și cubismul

Lucrarea care a delimitat lumea modernă de formele trecutului a fost *Domnișoarele din Avignon* a lui Picasso. Pictorul a făcut prin această lucrare diferența dintre artă și realitate[242]. Braque și Picasso, conform preceptelor lui Cézanne, simplifică natura prin reducerea și descompunerea imaginii ei în cuburi, obținând suprafețe fragmentate unghiular. Printr-un lirism estetic, ei încercau să creeze o nouă modalitate de expresie în care forma și culoarea obiectelor reprezentate nu conta în sine într-atât, ci primează exprimarea unei lumi noi[243]. Această lume nouă este cea a sintetizării, a reducerii la altceva, la lirism, la o stare a spiritului. Forma concretă nu poate să exprime așa de bine o stare care este dincolo de subiect. Dacă un cântăreț cu

[242] *Arte del XX secolo*, ... *op. cit.*, p. 69
[243] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p.244

chitara este reprezentat aievea, el exprimă ceea ce se vede, însă dacă este reprezentat într-o tehnică a fragmentării în cuburi, el exprimă mult mai mult decât atât.

În pictura *Portughezul*, realizată de Georges Braque este reprezentat un om cu o chitară, însă imaginea lui este mai greu de desluşit. Totuşi, se înţelege prin arhitectura propusă, complexitatea dincolo de aparenţă; ca şi cum omul este o adevărată maşinărie care funcţionează după alte legi. Dinamica figurii este potenţată de unghiurile drepte care transformă omul într-o maşină a spiritului. Poezia acestor forme spune ceva dincolo de înţelegerea lor, se degajă o *nouă unitate, lirismul care rezultă pe de-a-ntregul din mijloacele folosite*[244], după cum spune Braque. Noi spunem că este o încercare reuşită de a exprima inexprimabilul şi o dorinţă de justificare diferită, mai apropiată de o stare a spiritului debarasată de corvoada concretului.

Gramatica cubismului a fost fundaţia futurismului[245] declară Marinetti în *Manifestul picturii futuriste* alături de alţi artişti italieni care îl susţineau pe Braque. Aici se va găsi justificarea noii modalităţi de exprimare: *În realitate, totul se mişcă, totul curge, totul*

[244] *Ibidem*, p. 244
[245] *Arte del XX secolo*, ... *op. cit.*, p. 69

se transformă cu repeziciune. Dată fiind persistența imaginii pe retină, obiectele în mișcare se multiplică, se deformează urmând unul altuia ca vibrații precipitate în spațiul pe care îl parcurg. În acest fel, un cal care aleargă nu are patru picioare, ci douăzeci, iar mișcarea lor este triunghiulară[246].

Lucrarea *Cavalerul roșu*, realizată de Carlo Carra surprinde mișcarea; pe fundamentul cubist al reducerii la geometric este multiplicată fiecare fracțiune a mișcării pentru a da senzația de viteză. Carlo Carra exprimă aici într-o manieră adecvată un secol al industrializării, al mișcării in viteză, dar și dorința de a reda mai mult decât o simplă imagine — observăm capacitatea de a surprinde ceea ce nu este văzut, o nouă formă a frumosului. Artistul devine astfel capabil să găsească frumosul în orice, chiar dacă este vorba de mișcare și de viteză, transformându-le în artă.

Marele aport al picturii cubiste și futuriste este transformarea realității cotidiene în poezie, în metafizică chiar, de acum arta este propulsată într-o altă dimensiune. Chiar dacă subiectele reprezentate sunt cotidiene, interpretarea prin noile tehnici le transformă în subiecte de

[246] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p.244

meditație, plecând de la obișnuitele sensuri spre noi sfere ale percepției artistice și filozofice. Remarcăm o continuitate în fundamentarea artelor, asemănătoare secolelor anterioare, în sensul căutării valorilor metafizice, dar totodată și o tendință de echilibrare între extreme, între materie și spirit, între lumină și întuneric. Arta modernă este profund ancorată în realitatea cotidiană, însă nu doar prin expresia ei nemijlocită, ci interpretată într-o formulă abstractă care iese din subiect, care se abstrage spre stare. Sunt primele semne ale dorinței de integrare a concretului în abstract, ale fizicului în metafizic. Descoperirea celor două planuri, concret și liric, împreună cu simbioza dintre ele dezvăluie ideea de bază în gândirea specifică secolului XX – cea de unire a contrariilor. Nu se mai poate vorbi despre două planuri separate, ci de două planuri care comunică între ele formând o unitate. Această viziune nouă se încadrează în categoria artei abstracte.

3.3.4. Suprematismul

Suprematismul, invenția cunoscutului artist rus Kazimir Malevici, a fost unul dintre cele mai vechi și cele mai radicale curente de evoluție în artă abstractă. Numele său provine de la convingerea lui Malevich că arta Suprematistă

ar fi superioară tuturor artelor din trecut și că aceasta ar duce la „supremația sentimentului pur sau percepției în domeniul artelor picturale". Puternic influențat de poeții de avangardă și o mișcare în curs de dezvoltare în critica literară, Malevich își îndreaptă interesul către ignorarea regulilor de limbaj, sfidând rațiunea. El credea că există doar legături delicate între cuvinte sau semne și obiectele pe care le denotă și prin aceasta a văzut posibilitățile pentru o artă cu totul abstractă. La fel ca poeții și criticii literari care au fost interesați de ceea ce a constituit literatura, Malevich a ajuns să fie interesat de căutarea esenței pure a artei. Acesta a fost un proiect radical și experimental, fiind uneori aproape de un misticism ciudat. Deși autoritățile comuniste au atacat mișcarea mai târziu, influența ei a fost răspândită în Rusia la începutul anilor 1920 și a fost importantă în modelarea Constructivismul, la fel cum a fost în arta abstractă de inspirație până în zilele noastre[247].

Așadar, există la începutul secolului al XX-lea o mișcare artistică in Rusia ce tratează sentimentul pur al artei, dincolo de toate barierele conformiste ale artei precedente. Ceea ce se urmărește vizează exprimarea trăirilor pur artistice, esențiale, prin sfidarea rațiunii

247 http://www.theartstory.org/movement-suprematism.htm

care poate să se opună uneori celor mai pure sentimente. Observăm nevoia de debarasarea de formă pentru a ajunge la esență. Această acțiune poate duce, după cum vedem mai sus, la misticism.

Ne putem întreba dacă această acțiune nu este chiar dorința secolului al XX-lea de-a renunța la formele exterioare pentru a pătrunde în esență.

„*Suprematismul a împins vârful final al piramidei vizuale cu perspectivă în infinit ... Vedem că Suprematismul a măturat de pe plan iluziile bidimensionale ale spațiului planimetric, iluziile spațiului cu perspectivă tridimensională, și a creat iluzia finală de spațiu irațional, cu extensibilitățile sale infinite în fundal și prim-plan. El Lissitzky*”[248].

Înțelegem astfel din citatul artistului de mai sus (El Lissitzky, artist suprematist și student al lui Malevich[249]) că spațiul irațional creat prin evitarea iluziei bidimensionalității și a tridimensionalității este cel mai potrivit pentru a exprima suprematismul artei picturale, exprimarea esenței infinite. Dacă analizăm această ipoteză, ne dăm seama că prin înlăturarea rațiunii, fie și temporal prin

[248] *Ibidem.*
[249] http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el.htm

pătrunderea în inconștientul irațional, după cum au experimentat Freud și Jung în teoriile lor despre inconștient, se ajunge la esența ființială a persoanei, la ființa infinită, exprimată inform mai mult prin stare decât prin formă. Arta deține capacitatea de a intui realitățile științifice fără mare efort, doar prin sincera căutare intuitivă a artistului cultivat. La începutul acestui capitol am cercetat relevanța ființei la Husserl și Heidegger, cel din urmă concluzionând că ființa se poate cunoaște și accesa prin artă. La fel am studiat descoperirea lui Jung, anume că arhetipurile sunt cele care alimentează inconștientul. Putem să spunem că ființa, fie și într-o formă abstractă, este un arhetip deoarece după cum vedem, se găsește în forma cea mai profundă, irațională a conștientului în inconștient ca reprezentare a divinității. Această descoperire o face psihologia prin Freud și Jung și filozofia prin Husserl și Heidegger, însă cu atât mai mult o face arta, după cum am văzut și vom vedea în continuare.

În cele ce urmează vom analiza lucrarea *Suprematism* a artistului Kazimir Malevich, într-o cheie simbolică.

Aceasta este realizată într-o manieră bidimensională, lipsită de volum, fiind reprezentate figuri geometrice distribuite aleatoriu pe suprafața pânzei. În același timp, în lucrare

se creează o ordine, prin ritmul încrucișărilor dintre elementele geometrice și spațiul liber. Dacă analizăm printr-un raționament hermeneutic această pictură, se poate spune că simbolurile variază de la cel mai dens și greu negru, la roșul intermediar ce înfățișează simboluri religioase (crucea), până la cel mai subțire și ușor albastru. Figurile geometrice sunt ierarhizate pe mărimi și culori simbolice, deși negrul are și figuri intermediare, la fel ca roșul cu figuri primare, grosiere. Aceasta poate să însemne că materia, reprezentată prin negru, are legătură cu viața reprezentată prin roșu, deoarece figurile se aseamănă ca dimensiune, chiar dacă cea mai mare este neagră, iar cea roșie este imediat următoare. În lucrare este reprezentat un pătrat albastru care poate simboliza spiritul, ușor, debarasat de materie și viață, însă direct ieșind din ele. Această ierarhie este răsturnată: spiritul, pătratul albastru este cel mai jos, roșul-viața este intermediar, iar materia-neagră se află cel mai sus. Aceasta poate să ne trimită cu gândul la faptul că nu întotdeauna ierarhia este cea prestabilită, ci prin spirit se poate ajunge și la cunoașterea materiei. O altă interpretare poate fi aceea că deși de la materie pornește cunoașterea științifică, cercetând tot mai adânc în ea, se poate găsi cauza ei, acestea reprezentând spiritul.

3.3.5. Reprezentarea ființei la Brâncuși și identitatea românească

Arta abstractă nu urmărește să reproducă în mod realist ceea ce este redat, ci într-o formulă idealizată sau alegorică. Principalul scop este reprezentarea esenței, a spiritului debarasat de obiectul exterior[250]. Pentru a înțelege mai bine despre ce este vorba vom studia operele unui artist care a atins culmile artei abstracte. Este vorba de sculptorul român Constantin Brâncuși. El s-a născut la Hobița-Peștișani în județul Gorj, România. În anul 1876 studiază sculptura la Craiova și București, însă în 1904 pleacă la Paris unde rămâne pentru sfârșitul vieții sale[251] (moare la Paris în 1957[252]).

Opera sa este de o mare valoare artistică și spirituală. Pentru a putea înțelege mesajul său trebuie să analizăm câteva din lucrările sale, dar să urmărim și anumite explicații generale pe care el le formulează despre opera sa. Spunând că „*Artistul trebuie să știe să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși esența sa cosmică, într-o*

---

[250] *Ibidem*, p. 252

[251] http://istoria-artei.blogspot.ro/2008/12/constantin-brancusi.html

[252] *Arte del XX secolo, ... op. cit.*, p. 101

existență cu adevărat vizibilă"[253], Brâncuși ne dezvăluie propriile preocupări de exprimare a ființei în lucrările sale, de exprimare a valorilor esențiale și cosmice prin artă.

În lucrarea *Pasăre aurie*, artistul sugerează o pasăre printr-o formă de fus, ușor, din bronz, fiind așezată punctual pe un soclu cu formă diferită, o coloană în zig-zag, din piatră care se opune formei păsării. Soclul mic de piatră este așezat la rândul său pe un soclu mai mare din lemn, care ne amintește de capitelul unui stâlp din pridvorul bisericilor maramureșene din lemn. Jocul dintre cele trei nivele ale realității, lemn, piatră și bronz, ca simboluri ale materiei, spiritului și ființei, sugerează condiția umană de la materie spre sublimul ființei, care este desăvârșirea. Pasărea și poziția ei dinamic-statică sugerează tăcerea primordială, liniștea eternă, care covârșește orice încercare de exprimare. Lucrarea în ansamblul ei este o operă de artă desăvârșită. Cele două coloane ale soclului parcă prevestesc, prin mișcări ritmice, de la mare spre mic, sublimul. Poziția și forma soclului este și ea desăvârșită, deoarece nu este materie informă, ci este materie ritualizată, transfigurată în coloană care urcă spre infinit. Mișcarea primului soclu din lemn reprezintă o tensiune direcționată spre un

253 http://istoria-artei.blogspot.ro/2008/12/constantin-brancusi.html

gest ca de rostire ritualică a unei rugăciuni care se intensifică în soclul de piatră, mai ritmată, mai intensă, pentru ca în sfârșit să ajungă la forma desăvârșirii, a revelației. Lucrarea este și un simbol ideal al urcușului spiritual al omului. Este o formă arhetipală și model al omului care caută desăvârșirea. Despre această lucrare se poate vorbi doar în termenii prezentului, ai ființei, deși se găsește în desfășurarea istorică, este aspațială și atemporală.

Prin opera lui Constantin Brâncuși se descoperă geniul universal, acea compatibilitate pe care o găsește oricine cu opera sa, memoria primordială a lucrurilor, începutul veșnic care este dincolo de spațiu și de timp.

Lucrarea *Sărutul* este sugestivă pentru studiul efectuat de noi întrucât reprezintă uniunea dintre două părți, iubitul și iubita, femeia și bărbatul și extinzând sensul, materia și spiritul, lumina și întunericul. Prin îmbrățișarea strânsă dintre cele două corpuri se formează o unitate indivizibilă. Dacă vorbeam despre încercarea acestui secol de a echilibra contrariile prin unirea lor, se observă în această lucrare unitatea mult dorită pe care contrariile o formează prin legătura dragostei. Se creează sentimentul că această legătură nu a fost niciodată separată sau că separarea a fost doar un vis. Se pare că

dintotdeauna cele două jumătăți au fost unite și vor fi în continuare. Aceste corpuri unite formează unitatea ființei. Mâinile lor se cuprind astfel încât să nu mai fie despărțiți niciodată, corpurile lor sunt lipite perfect unul de celălalt formând un bloc unitar. Ochii lor par să formeze o celulă, fiind uniți ca două jumătăți ale unui cerc care formează desăvârșirea, sau simbolul infinitului.

Opera lui Constantin Brâncuși este revelatoare și vorbește despre cele mai profunde valori, despre *ființă* conform propriei exprimări. El spune că: *„Am șlefuit materia pentru a afla linia continuă. Și când am constatat că n-o pot afla, m-am oprit; parcă cineva nevăzut mi-a dat peste mâini”*[254]. Încercând să caute desăvârșirea și să o exprime prin mijloace omenești a înțeles că acest lucru nu este posibil. Însă pe cât a fost posibil Brâncuși înfățișează prin sculpturile sale o lume ideală, a esențelor, a Ființei, a desăvârșirii care nu poate fi trăită în totalitate aici.

Constantin Brâncuși realizează prin lucrările sale ceea ce C. Noica propunea ca soluție pentru depășirea stării culturii române care este una rurală, de săteni: dacă vrem să ieșim din lentoarea acestei *infirmități*, afirmă el, trebuie

[254] http://istoria-artei.blogspot.ro/2008/12/constantin-brancusi.html

să o depășim prin creația personală[255]. Noica afirma astfel necesitatea ieșirii din anonimatul culturii locale, însa concomitent există riscul de a fi în umbra marilor culturi[256]. Brâncuși a ieșit din *umbra* culturii locale românești la concurență cu marea cultură, căci Parisul era un centru artistic de mare relevanță. Însă el nu s-a dus sărac, provenind dintr-o cultură fără relevanță, ci cu bagajul milenar al culturii arhaice românești. Privit din perspectivă locală, acest bagaj este simplu și modest însă în contextul culturii europene axată pe desfășurarea istorică exterioară a avut o maximă relevanță. Nu a fost deloc umbrit de marea cultură, ci a fost asumat ca fiind revelator. Limbajul plastic folosit de Brâncuși este inspirat din cultura rurală, însă este adus la lumina rațiunii occidentale. Probabil cultura românească nu ar fi stăpânit mijloace necesare pentru a-și promova esențialitatea, în schimb marea cultură o poate face deoarece o înțelege obiectiv, întoarcerea la primordialitate fiind cel mai râvnit dat al lumii contemporane. Noica spune că măsura românului este aceea de a aduce infinitul la scara omului, fapt pe care Brâncuși îl și realizează[257]. Noi completăm cu

[255] Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, Ed. HUMANITAS, București 1991, p. 8-9
[256] *Ibidem*, p. 9
[257] Constantin Noica, *Despre lăutărism*, Ed. HUMANITAS, București 2007, p. 58

afirmația că Brâncuși îl duce pe om de la scara mărginitului la scara infinitului în contextul în care arta lui vorbește despre întâlnirea omului cu veșnicia.

3.3.6. Dadaismul – *reconstruirea limbajului artistic*

Dadaismul este un curent artistic care pleacă de la ideea negării raționalismului cubist și urmărește ieșirea artei din forma și semnificația ei pentru a fi simbol și gest. Mișcarea propriu zisă este înființată de poetul român Tristan Tzara și scriitorii germani H. Ball și R. Huelsenbeck[258]. Semnificația cuvântului *Dada* este fără sens, fiind luată la întâmplare dintr-un dicționar și exprimă dezinteresul față de ordine, negația în general ca atitudine. Dada neagă arta care va deveni anti-artă, neagă orice raport între gândire și creația artistică și promovează non-sensul[259] ridicând hazardul la rang de creație.

Au existat anterior și alte curente artistice care încercau să își ia ființa din neființă, din negație. Romantismul este primul curent artistic care și-a justificat astfel expresia din moment ce și-a găsit resursele în moarte, în tragic, în

[258] Giulio Carlo Argan, *Arta modernă… op. cit.*, p. 84-85
[259] *Ibidem*, p. 85

întuneric, în neființă. Dadaismul nu se adâncește în neființă ci o exprimă clar, ca un strigăt de răzvrătire la adresa societății conformiste și a războiului pe care aceasta îl provoacă. Pionerii Dadaismului pretindeau că trebuie să schimbe istoria care o luase pe un drum greșit[260].

Marcel Duchamp este un artist reprezentativ al acestei mișcări artistice. El considera că dacă i-a pictat mustăți Giocondei și acțiunea lui artistică este fără valoare, trebuie să reușească în schimb să dea valoare unui lucru care aparent nu are deloc. Aici se pune problema creerii din nimic. Cu cât este mai banală acțiunea artistului, cu atât capătă o mai mare semnificație, nu datorită produsului artistic în sine, ci datorită ușurinței și dezinvolturii cu care este negat ceva valoros. Necesitatea depășirii limbajului formal persistă de-a lungul istoriei artei, dar unul dintre cele mai curajoase acte de schimbare a limbajului artistic o face Duchamp, prin libertatea cu care contrazice ceea ce s-a facut până la el.

Astfel creează *ready made*-ul, un obiect oarecare prezentat ca operă de artă[261].

Lucrarea *Bicycle Wheel,*a artistului Marcel Duchamp reprezintă o roată de bicicletă

[260] *Ibidem*, p. 85-86
[261] *Ibidem*, p. 87

montată pe un scaun. Aceasta nu exprimă ceva artistic prin măiestria meșteșugului, nici o idee metafizică ci semnifică ceva prin contrazicerea valorilor artei precedente. Dacă arta s-a făcut până atunci într-un fel, de la Duchamp încolo ea capătă alte valențe. Nu mai este nevoie ca arta să aibă semnificație, mai curând non-semnificația este sensul ei. Se pretinde eliberarea de orice condiționare și libertate totală, stări obținute prin negarea oricăror forme artistice și oricăror constrângeri, creându-se astfel un joc artistic[262]. Prin negarea formei se ajunge cu ușurință la creație, la joacă. Aceasta este de fapt o propunere filozofică de negare a unor realități pentru a ajunge la confirmarea altora, care și ele intră în categoria realităților. Spiritul uman este în permanentă căutare de nou și de negare a trecutului care par să fie insuficiente pentru a exprima ceea ce trebuie exprimat. Cert este că *dadaismul* poate fi considerat o mișcare anarhica, însă nu lipsită de semnificație. Sensul lui este că din dezordine se creează ceva similar care poate fi determinat ca ordine; o ordine mai dezorganizată, însă totuși catalogată ca artă. Fiecare acțiune a omului trebuie să aibă până la final un sens, chiar și *non-sensul*.

---

[262] *Ibidem*, p. 88

3.3.7. Suprarealismul și importanța incursiunilor în inconștient

Urmând Dadaismului, Suprarealismul cercetează partea irațională a psihicului. După Sigmund Freud, părintele psihanalizei, inconștientul trebuie să fie adus la nivelul conștiinței pentru ca sufletul bolnav să se vindece de refulări. Din această concepție se inspiră suprarealiștii[263] care propun activitatea spontană a imaginației și exploatarea zonelor iraționalului ca bază a creației artistice.

André Breton consideră că inconștientul poate fi exprimat prin imagini întocmai ca și arta, prin urmare este cel mai potrivit mijloc de a scoate la iveală ceea ce este ascuns. Procesul trebuie să fie direct, nu trecut prin filtrul conștiinței ci *automat*[264], ca într-un vis conștient. Suprarealiștii își motivează demersul și prin revolta față de politică și ordinea socială prezentă de care este făcută răspunzătoare clasa politică, pentru că dincolo de toate aparentele măști ale bunului simț pe care le afișează, aceasta nu dorește altceva decât să domine și sa stăpânească[265].

---

[263] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p.276
[264] Giulio Carlo Argan, *Artamodernă... op. cit.*, p. 90
[265] *Ibidem*, p. 92

Această percepție și revoltă a suprarealiștilor este fără îndoială bine intenționată și caută soluții prin încercarea de revenire la primordialitatea mult dorită, lipsită de rațiune, unde totul este unitar și ființial. Poate că una dintre cele mai importante descoperiri pe care o fac suprarealiștii este unitatea dintre inconștient și conștient, dintre lumină și întuneric, dincolo de rațiune, unitatea ființială. Inconștientul trebuie să fie descoperit de conștient pentru vindecare. Suprarealismul propune un limbaj al expresiei mai profund decât rațiunea, un limbaj al formelor, al nedeslușitului care uneori poate să apară ca fiind ciudat, dar alteori poate să fie sublim.

Pictorul spaniol Juan Miro este un reprezentant de marcă al suprarealismului. El încercă să aducă inconștientul pe planul percepției, însă fără ca acesta să-și piardă forma pură. În acest scop el pictează imagini perceptive clare care să nu sugereze nicio interpretare simbolică. Arta, spune el, este singurul mijloc de a reprezenta inconștientul ca inconștient și nu filtrat prin conștiință[266].

Am ales să analizăm pictura *Blue III*, deoarece este una dintre cele mai senine și exprimă cel mai bine o stare primordială a liniștii. Albastrul nețărmurit care reprezintă

[266] *Ibidem,* p. 93-94

fondul lucrării creează o stare de meditație. Această stare este suspendată între două puncte — unul roșu și unul negru — și împărțită în două de un fir subțire care străbate tabloul pe diagonală. Aceasta este imaginea inconștientului pur, după cum spune Miro și nu trebuie interpretată nicicum, ci trebuie înțeleasă doar ca o imagine.

Totuși nu putem să analizăm imaginea fără ca ea să ne sugereze ceva și anume că memoria inconștientului este asemenea formelor pure, neclintite, izvor al acțiunilor care preced inconștientul. Totul a pornit din tăcere și pentru a regăsi sensul tuturor acțiunilor prezente trebuie să ne uităm în cea mai adâncă și liniștită formă a inconștientului, imagine a stării primordiale. Este evidentă dorința pictorului Miro de a transmite nealterat forma inconștientului pentru a se păstra pură în cea mai originală stare, cea de început.

În cartea *Galaxia Gutenberg*, autorul Marshal McLuhan formulează ideea conform căreia omul primitiv trăia într-o lume a auzului, pentru el neînsemnând atât de mult imaginea. Pentru omul contemporan, alfabetizat, imaginea scrisă este mai importantă și îl rupe de lumea magică a primitivului. Concentrarea mai mult pe text decât pe sunet este proprie occidentalului

și produce o sciziune care răpește din forța și energia cuvântului vorbit. McLuhan spune că prin inventarea scrierii fonetice care înfățișează idei în imagini și prin apariția gramaticii — o modalitate de a exprima ceva ce nu poate fi exprimat — s-a pierdut din calitatea exprimării orale. Tot în acest studiu autorul amintește că Toma d'Aquino spunea despre Socrate și Iisus că nu ar fi scris nimic din învățăturile lor deoarece s-ar fi pierdut esența și puterea cuvântului[267].

De aici putem înțelege primordialitatea cuvântului vorbit față de cel scris, a verbului față de rațiune. Cum scrie și în Evanghelia după Ioan: *La început era Cuvântul* (Ioan 1,1). Cuvântul reprezintă ființa, esența lucrurilor, din care mai apoi izvorăște rațiunea. Astfel — întoarcerea la primordialitate este întoarcerea la cuvânt, la sunet.

Lucrarea lui Miro analizată mai sus reprezintă mai presus de toate sunete exprimate prin culori, acel limbaj primordial, ființial care unește firea dedublată, o aduce la esența ei — ființa, și exprimă căutările suprarealiștilor în cea mai frumoasă formă.

---

[267] Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg,* Editura Politică, București 1975, p. 48-55

3.3.8. Realismul socialist

Arta complexă a începutului de secol XX din Rusia care reflecta o sinteză spirituală și o concluzie artistică, a fost distrusă de partidul comunist fiind considerată decadentă.

Arta care glorifică partidul comunist, arta oficială a URSS-ului și a țărilor din estul Europei este realismul socialist. Aceasta trebuia să reflecte ideologia partidului prin intermediul academismului artistic, promovând cultura proletară. Subiectele pictate sunt sociale, revoluționare, din viața cotidiană: muncitorul, armata roșie, țăranul, munca, familia, sporturile, toate reprezentate într-o manieră alegorică și grandilocventă[268], proslăvind noua orânduire, proclamând noile idealuri și mai ales imaginând omul nou, omul sovietic.

Printre artiștii realismului socialist se numără Boris Mihailovici Kustodiev (1878-1927), Isaak Israilevici Brodski (1884-1939), Aleksandr Aleksandrovici Deineka (1889-1969) – pictorul marilor teme sociale și revoluționare și Gheorghi Gheorghievici Riajski (1895-1952) care dezvoltă modelele „omului nou”[269].

---

[268] Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2007, p. 141
[269] *Ibidem*, p. 141

În pictura *Cuceritorii spațiului* a lui Aleksandr Aleksandrovici Deineka se poate observa importanța care este acordată științei și tehnicii în Rusia Sovietică, lucrarea reprezentând invenția rachetei. Aceasta este un ideal al *noului om* debarasat de *sentimentalismele* și *slăbiciunile* spiritualității, victorios în reușitele sale de ordin științific. Ținuta personajelor din pictură este monumentală, robustă, îmbrăcămintea lor fiind muncitorească în timp ce totul subliniază triumful omului care muncește cu spor pentru dezvoltarea societății. Cucerirea spațiului reprezintă o reușită care mai atestă încă odată că *superstițiile* despre necunoscutul spațiului sunt în zadar. Toate personajele se uită spre cer ca și cum acesta nu mai are de ascuns niciun mister, totul fiind demistificat. Culorile folosite sunt reci, predomină albul și albastrul, înconjurate de contururi de lumină ireală.

Viitorul este cu siguranță luminos, pe măsura mașinilor strălucitoare pe care proletarul le fabrică cu elan muncitoresc. Ideologia comunistă nu lasă loc speculațiilor mistice de negativism filozofic, ci mai curând totul se justifică prin pozitivism materialist. Deși știm care au fost problemele regimului comunist, imaginea promovată afișa un ideal ireal aflat departe de realitate.

Tot ce a câștigat modernitatea prin sinteză spirituală e distrus de materialismul primitiv al artei socialiste.

3.3.9. Metafizica

Pornind de la ideea că arta ar fi *metafizică* pură, că nu ar avea legături cu realitatea istorică sau naturală, noua concepție despre artă ridică probleme mai ales celor care cred că știu totul. Se propune o enigmă care dezorientează gândirea concretă. După De Chirico, arta nu trebuie să fie nici revoluționară, nici să lupte împotriva vreunei avangarde, ci dincolo de toate, trebuie să fie metafizică și metaistorică[⊠]. Toate curentele artistice de până acum, deși într-un sens erau și ele metafizice, contraziceau arta care le preceda. Odată cu arta metafizică, istoria este transcendată și nu mai există contradicții de ordin istoric.

G. Morandi, unul dintre cei mai mari pictori italieni ai secolului al XX-lea, este influențat și de Cézanne și de identitatea dintre pictură și conștiință, însă își asumă și metafizica lui De Chirico înlăturând formele ei exterioare și păstrând doar esența. Dacă la De Chirico metafizica nu comunică cu istoria, ci o transcende, la Morandi realitatea este concretă și comunică cu metafizica, rezultând o osmoză între realitatea

conștiinței și a lumii[270]. Deoarece acest pictor are o viziune integratoare între realitatea cotidiană concretă și conștiința metafizică, el pictează într-o manieră realmente deosebită. Nu folosește culori stridente sau reci, sau dacă le folosește sunt într-o paletă ternă, care reduce din exuberanță. Temele alese de acest pictor sunt exclusiv naturi statice cu sticle, vase sau obiecte de uz casnic, toate într-o gamă de culori pământii.

Deși sunt redate obiecte uzuale și aparent obișnuite, maniera în care sunt interpretate este una de transfigurare a realității cotidiene, dar și de conformare cu metafizica. Realitatea pare să se îndrepte spre sensibilitatea conștiinței, iar metafizica se întâlnește cu cotidianul fără să îl nege ci se împrietenește cu el formând astfel o unitate plăcută vederii. Această împăcare și prietenie între elementele opuse, între lumină și întuneric, creează un rezultat sensibil și liniștit, fără tensiuni exterioare care liniștește ochiul și conștiința.

3.3.10. Pictura în S.U.A. și trauma războiului

Am acordat un paragraf special spațiului Statelor Unite ale Americii, întrucât centrul activității

[270] Giulio Carlo Argan, *Arta modernă… op. cit.*, p. 100-101

artistice s-a mutat după cel de al Doilea Război Mondial, de la Paris la New York, din moment ce în timpul războiului oamenii de cultură europeni emigrează în S.U.A.[271]. Aici întâlnim artiști ca Arshile Gorky (1904-1948) și W. De Kooning (1904-1997), figuri cheie ale acestei perioade[272].

Gorky este un artist armean emigrat în America și care se integrează mai greu în noul peisaj american. El trebuie să reinventeze un sistem de semne morfologice similar cu cel european, dar adaptat la trepidantul ritm de viață american, alert, de luptă pentru afirmare[273]. Artistul pictează într-o manieră sensibilă, încărcată de afectivitate, însă dinamică, proprie vitezei și tensiunii caracteristice acelui timp.

Gorky reunește finețea desenului cu sensibilitatea coloritului, creând prin modulații forme foarte particulare[274]. Stilul abordat de el este liric, poetic, prin aceasta câștigând autenticitate și originalitate.

Ca urmare a traumelor lăsate de război și a pragmatismului american, conștiința artiștilor emigranți este zdruncinată. Din haosul

271 *Ibidem*, p. 102-103
272 *Ibidem*, p. 209-211
273 *Ibidem*, p. 211
274 *Ibidem*, p. 212

inconștientului ei scot la iveală elemente noi care sunt conforme cu pragmatismul american, mult diferit de intelectualismul istoricist european[275].

Willelm De Kooning pictează într-o manieră expresionistă, ieșită din tiparele ordinii. La el se observă foarte bine dorința de eliberare, de purificare a inconștientului traumatizat, violentat. Lucrările lui reprezintă adesea personaje tulburate, dramatice, afectate de varii motive, sugerând tragismul existenței.

De Kooning protestează împotriva expresioniștilor care tratau subiecte sociale și aduce în prim plan expresionismul care își propune să exprime drama și frământările interioare ale omului contemporan, încercând să dezintegreze realitatea[276]. Expresionismul promovat de acest artist este unul al revoltei interioare, al refulării haosului inconștientului. El face pasul spre ceea ce va urma, *expresionismul abstract*, unde artiștii se scufundă în inconștient pentru a se refula și exprimă prin ceea ce creează drama secolului în care trăiesc. Deși apar într-o anumită măsură grotești, picturile lui De Kooning exprimă o eliberare, o refulare a inconștientului în care se adună dramele unui secol. Gestul său este

[275] Pierre Courthion, *Curente și tendințe în arta secolului XX*, Ed. Meridiane, București 1973, p. 302
[276] Giulio Carlo Argan, *Arta modernă… op. cit.*, p. 213

exploziv, necontrolat, culorile sunt vii și exprimă dinamica și totodată revolta împotriva suferinței. Picturile sale sunt un strigăt de suferință izbucnit în a doua jumătate a secolului XX.

3.3.11. Arta brută – *întoarcerea în primordialitate*

Reprezentantul marcant al acestei mișcări artistice este Jean Dubuffet (1901-1985). Prin lucrările sale artistul contrazice caracterul formal al artei și propune în schimb o formă de artă brută, spontană și simplă, inspirată din traumele psihice. Arta brută nu are pretenții intelectuale și culturale, folosindu-se de materiale atipice[277].

Expresia lucrării *Le metafisyx* a lui Dubuffet este primitivă și ca aspect estetic și ca tehnică, însă produce acel efect de transpunere a privitorului în primordialitate, în organicitate. Plasticitatea și modelarea formelor este autentică, parcă făcută din pământ iar textura suprafeței este neregulată și masivă, punând în evidență materialitatea. Această lucrare este definită și prin robustețea și greutatea materiei din care este creată.

Antoni Tàpies folosește materialitatea pentru a-și susține crezul său, convingerile sale

[277] *Ibidem*, p. 213-214

politice, contestând situația politică din țara sa[278]. Folosește materiale brute, culori de ulei amestecate cu praf de marmură, nisip și culori pudră[279] pentru a transmite mesajul materialității, al greutății ei. Cu toate acestea, materia pare încărcată de semnificație spirituală.

Lucrarea *Materia de les celles* se găsește la limita dinte pictură și sculptură și utilizează ca materiale lutul și părul. Ea are o semnificație spirituală datorită titlului dar și a reprezentării unei frunți mari marcate în centru de simbolul crucii. Expresia frunții și a ochilor acoperiți de sprâncene este meditativă, fiind înfățișați doi ochi închiși și o frunte peste care sunt suprapuse două mâini care țin simbolul „+” în mijloc, sugerând că pecetea crucii este imprimată în pământul conștiinței umane, ca și cum omul, ființă rațională, contemplativă, este făurit din pământ, care este o materie sacră. Tàpies este artistul care, prin materialitate, reușește să reprezinte un ideal metafizic. Arta brută nu își propune să desacralizeze ci să resacralizeze arta și implicit omul.

Cea mai mare relevanță o are materia atunci când se întâlnește cu spiritul, întunericul

[278] Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură… op. cit.*, p. 147
[279] Giulio Carlo Argan, *Arta modernă… op. cit.*, p. 227

cu lumina. Din lucrările lui Tàpies putem să înțelegem că materia are legătură cu spiritul chiar și atunci când se află în formă brută. Această calitate de primitivism a materiei conferă spontaneitate și naivitate, atribute ale firii ancestrale. Puritatea se găsește în formele primitive, simple și neprelucrate. Arta brută aduce aminte de zorii plămădirii lumii de către un meșter care cu mâinile lui face din pământ omul. Întoarcerea la primordialitatea materiei este un exercițiu care odihnește și așează spiritul, asigurându-l că din materie a fost plămădit și la condiția sacră a materiei trebuie să ajungă.

3.3.12. Expresionismul abstract și Pop Art

Mark Rothko este unul dintre protagoniștii acestui curent artistic, deși pictura lui se mai poate numi și *impresionism abstract* — după cum remarcă Argan[280]. Rothko elimină figurația și toate celelalte elemente exterioare din pictură pentru a oferi o suprafață luminoasă, difuză și vibrantă. Aceasta sugerează calm și meditație, pictorul realizând lucrările printr-o succesiune de straturi care lasă să se întrevadă printre ele și să radieze lumina[281].

---

[280] Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură… op. cit.*, p. 160

[281] Giulio Carlo Argan, *Arta modernă… op. cit.*, p. 215

Dacă gestul expresionistului De Kooning este foarte exploziv și energic, Rothko pune culoarea cu calm și profunzime, exprimând prin lucrările sale liniște și serenitate. Deși culorile sunt intense și radiază, ele reprezintă paradoxal o dinamică liniștită.

Poate cel mai captivant element al picturii lui Rothko este energia generată de suprafețele de culoare alăturate ingenios pe pânză. Ele reprezintă latura pozitivă a expresionismului abstract în sensul că este determinată de obiectivitate și solaritate, nu de traumă și dramă. În general suprafețele pictate de Rothko sunt geometrice, cu dreptunghiuri sau cu pătrate alăturate altor dreptunghiuri. Acestea nu sunt delimitate cu acuratețe, ceea ce dă o notă de organicitate lucrărilor. Suprafețele sunt mari și îndeamnă privitorul să se scufunde într-un spațiu întins ca într-un ocean de culoare.

Un alt pictor protagonist al expresionismului abstract american este Jackson Pollok. El este cel mai reprezentativ artist al acestei forme de expresie, pictura făcută de el numindu-se și *action painting*. Este inspirat de pictura revoluționară *Guernica* a lui Picasso, precum și de lucrările lui Arshile Gorky prin intermediul cărora va înțelege suprarealismul. Îl studiază de asemenea pe Jung și înțelege că cea mai importantă sursă de

inspirație și factor determinant al forțelor vitale este inconștientul. Este și un revoltat, contestă societatea puritană americană care consideră că omul există pentru a produce, el replicând că omul produce pentru a exista[282]. Pollok se declară contrariat de consumerismul american și propune împotriva lui libertatea de-a fi. Omul nu trebuie să fie subjugat producției, ci el trebuie să se servească de aceasta pentru a trăi, iar artistul nu trăiește pentru a crea, ci creează pentru a trăi. Pollok crede de asemenea în libertatea creației în detrimentul constrângerilor formale.

Lucrările lui sunt supuse hazardului, întâmplării, deoarece el pictează prin tehnica *dripping*-ului, a picurării culorilor pe pânză. El dorește o eliberare de legile logicii și o asumare a cauzalității evenimentelor, elemente prin intermediul cărora el consideră că ar putea să vină salvarea[283]. Viziunea lui Pollok este conformă psihologiei și artei specifice secolului XX cu dorința manifestă de descătușare din rigorile logicii și de identificare cu inconștientul, cu nedeterminatul. Există o suprasaturare a rațiunii care duce la o repulsie față de ea și astfel la refularea în inconștient. Cum am văzut mai sus, sunetul – verbul — cuvântul, este exprimat de forma arhetipală a omului, inconștientul,

[282] *Ibidem*, p. 216-217
[283] *Ibidem*, p. 217

acea parte necontrolabilă a psihicului care deține memoria primordială și face legătura cu arhetipurile.

Picturile lui Pollok sunt haotice însă ele prezintă un haos controlat de o lege a întâmplării care arată că și în cea mai mare dezordine există o energie care o determină, pentru că nu există haos total.

Acest artist creează un univers care obosește ochiul și psihicul, dar în același timp fascinează prin linia și pata de culoare, conduse parcă de o mână nevăzută. Lucrarea *Number 1* ilustrează ideea că și în cel mai întunecat și adânc colț al inconștientului există o urmă de armonie, de frumos. Tot ceea ce face omul, chiar dacă este total anarhic, are pecetea frumuseții întipărită în cea mai profundă adâncime, așa cum nici întunericul nu poate fi în totalitate întuneric, deoarece este determinat de lumină și încearcă să o imite, atribuindu-și valența ei de frumos.

Deși viziunea lui Pollok este îndreptățită, ea nu este suficientă pentru a vindeca sau a liniști, fiind făcută dintr-o rațiune răzvrătită, ceea ce face ca actul său creator să fie o *reacție furioasă și turbată împotriva gustului publicului american*[284].

[284] Pierre Courthion, *Curente și tendințe în arta secolului XX… op. cit.*, p. 302

Mișcare inspirată de cultura populară, *popular art* se manifestă între anii 1955-1970 în Anglia și S.U.A într-o societate de consum care promovează star-urile, mâncarea conservată și diferite stereotipii. *Pop Art*-ul înlătură personalismul caracteristic expresionismului abstract prin integrarea mediului exterior exprimat de muzică, dans, artă. Artiștii se folosesc de forme de expresie plastică moderne cum ar fi colajul, culorile acrilice, serigrafia[285]. Sunt reprezentate obiecte și personaje ale societății de consum unde kitsch-ul are relevanță artistică și se utilizează culori stridente, disonante uneori, care reflectă societatea electrizată de suflul modern.

Cel mai reprezentant artist al acestei mișcări este Andy Warhol (1928-1987). El introduce serigrafia și fotografia în lucrările sale, considerând că oricine poate să facă o operă de artă. El dorește o artă anonimă[286] care să nu mai urmărească abilitățile și personalitatea artistului, ci identificarea cu mediu exterior al societății. Serializarea lucrărilor sale reprezintă societatea consumeristă în care produsul nu mai are autenticitate și personalitate, ci este multiplicat la nesfârșit. O cutie de supa *Campbel* sau o vedetă ca Marilyn Monroe reprezentate identic pe o pânză

[285] Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură... op. cit.*, p. 167
[286] *Ibidem*, p. 168

de mai multe ori, prin serializare, sugerează lipsa de identitate a modelelor societății.

Serigrafia *Marilyn Diptych*, înfățișează imagini repetate ale portretului unei celebre vedete de cinema — Marilyn Monroe și este împărțită în două. În jumătatea din stânga portretul vedetei este multiplicat și colorat strident, fața este de culoare violetă, părul galben, fondul din spate este portocaliu, iar pleoapele și gulerul sunt vopsite într-un verde strident.

Toată această stridență ne sugerează popularitatea zgomotoasă a vedetei dar și vulgaritatea cu care este promovată. Pe jumătatea din dreapta portretele vedetei sunt reprezentate alb-negru, aproape șterse sau înnegrite aproape complet. Artistul transmite mesajul precarității vieții umane, a faimei și popularității trecătoare. Lucrarea prezintă două aspecte ale vieții acestei vedete, respectiv popularitatea exagerată și moartea inevitabilă. Deși Andy Warhol este un artist care urmărește acțiunile cele mai populare ale timpului său, putând fi astfel considerat superficial, el propune problema morții, a inutilității tuturor lucrurilor mediatizate excesiv. Prin mesajul lucrărilor sale el atenționează societatea de consum, dezvăluind realitatea din spatele luminilor, și ridică problema consumului excesiv, al excesului de producție care au ca efect distrugerea prin depersonalizare.

3.3.13. Arta cinetică și arta luminii – *revalorificarea artei ca tehnologie*

În *Manifestul realist* din 1920 al rușilor Naum Gabo și Anton Pevsner se enunță principiul artei cinetice astfel: *Noi ne dezbărăm de greșeala comisă de artiști vreme de un mileniu, greșeală care constă în a crede că doar ritmurile statice pot reprezenta obiectul artei. Noi declarăm că ritmurile cinetice, în calitate de formă esențială a senzației noastre temporale, reprezintă elementele principale ale artei*[287].

Acum se acordă o importanță mai mare mișcării propriu zise, în sensul că se făuresc obiecte care se mișcă fără un scop — nu o mașină sau o locomotivă care se folosesc pentru deplasarea omului cu viteză dintr-un loc în altul, nici surprinderea mișcării în imagini — ci scopul este mișcarea în sine, ca formă artistică. *Teoria relativității a lui Einstein (1905-1915) și cibernetica lui Norbert Wiener inspiră o artă dinamică, ce incorporează timpul ca o „materie” sub formă de mișcare și de transformare*[288].

---

[287] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p. 284

[288] *Ibidem*, p. 284

Conform teoriei relativității orice eveniment care se petrece pe Soare este perceput cu opt minute mai târziu pe Pământ datorită timpului necesar propagării informației vizuale cu viteza luminii. Astfel prezentul este relativ deoarece noi îl percepem într-un anumit timp, însă el se petrece în altul. Totul depinde de distanța la care se află observatorul[289], deci realitatea este determinată de viteză și de mișcare căci în funcție de aceasta poate fi percepută. De-aici rezultă importanța acordată de către artiști mișcării și dorința lor de-a o *materializa*, de-a o face palpabilă.

În lucrarea *Cibernetica în istorie (1954)*, Wiener relatează că: *...societatea poate fi înțeleasă numai printr-un studiu de mesaje și mijloace de comunicare care îi aparțin; și că în dezvoltarea viitoare a acestor mesaje și mijloace de comunicare, mesaje între om și mașini, între mașini și om și între mașină și mașină, comunicarea este menită să joace un rol tot mai mare*[290]. Această realitate, conform căreia mașina joacă un rol tot mai important în societate, este adoptată și de artă,

---

[289] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de Filozofie*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2004, p. 185

[290] Norbert Wiener, *Cybernetics in History. In The human use of human beings: Cybernetics and society*. Boston: Houghton Mifflin 1954, p. 15

unde protagoniștii artei cinetice nu au făcut altceva decât să se acordeze timpului în care au creat.

Un artist relevant pentru istoria artei cinetice este Jean Tinguely (1925-1991). El folosește obiecte găsite la întâmplare, tije de fier, cauciuc, arcuri, clopoței și altele. Sculpturile lui sunt într-o perpetuă mișcare, acționate prin motoare electrice, iar privitorul este pus și în fața unei experiențe acustice, ele sunând în timpul mișcării. Tinguely creează *„volume optice dematerializate*” – *mișcare în stare pură*[291].

Deși la prima vedere par un non-sens, lucrările lui Tinguely sunt semnificative prin impactul cinetic, auditiv și vizual. Ele se mișcă violent și creează un spațiu ciudat, al unei mașinării bizare în mișcare redundantă.

Lucrarea – *Baluba* – reprezintă reflecția unei epoci care într-un fel, și-a pierdut relevanța organică, contemplativă, în detrimentul tehnicii. Însă într-o epocă modernă frumosul are altă relevanță. Lucrările lui Tinguely pot fi considerate o formă bizară a frumosului, deoarece el spunea că *mașina îmi permite, dincolo de toate, să ating*

---

[291] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p.282-284

poezia[292]. Pentru el, această creație reprezintă poezie, o poezie ciudată, dar totuși poezie. De aceea nu trebuie neglijată, întrucât este o realitate a timpului iar poezia mișcării influențează direct omul și societatea. Se poate percepe totodată și un semnal de alarmă la adresa mecanicizării societății având în vedere că lucrările sunt grotești și inspiră spaimă. Dacă lucrările lui Tinguely sunt grotești, ele au totuși un lirism al grotescului în mișcare. Nu trebuie să înțelegem că mișcarea și viteza sunt factori de distrugere, artistul subliniind chiar că *singurul lucru stabil este mișcarea*[293]. Aceasta afirmație arată aportul mișcării în Epoca Modernă, în care elementele tehnicii își au rolul lor, dar putem înțelege că trebuie să îi încredințăm tehnicii rolul de mijloc și nu de scop al artei.

Nicolas Schöffer (1912-1992) este un artist care caută să realizeze o sinteză între spațialitate și lumină, mișcare și culoare într-o *operă de artă cronodinamică*, unde forma lucrării se schimbă permanent prin interacțiunea diferitelor structuri, jocuri de lumină, stări, material-imaterial[294]. El folosește reflecția luminii în

[292] H. H. Arnason, *History of Modern Art*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, Harry N. Abrams, Inc., New York 1986, p. 515
[293] *Ibidem*, p. 515
[294] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich

structurile metalice pentru a crea diverse oglindiri pe planurile sculpturii: pe un perete, pe jos, în fața privitorului.

Schöffer face legătura între artele plastice, artele sonore și artele scenei, încercând să creeze o *artă totală* prin unirea tehnologiei de vârf cu arta[295]. Se creează o nouă dimensiune a artei unde aceasta nu mai este reprezentată de niște simple forme plastice, picturi sau sculpturi. Tehnologia își face apariția în configurația artistică și o dinamizează spre ceva nou și complex, unde sunetele, mișcarea scenică și jocul de lumini se întâlnesc și formează o nouă formă artistică. Este evidentă tendința de a integra cât mai multe elemente în opera de artă pentru a avea un rezultat cât mai complex, reamintindu-ne de faptul că toate formele artistice au o origine comună. Sunetele, muzica, mișcarea scenică, scenografia, structurile arhitecturale, toate au ceva în comun. Probabil că influența fiecărei forme artistice în parte asupra spiritului este diferită, dar omul are nevoie de stimularea tuturor simțurilor pentru a percepe mai complex și integral mesajul artistului, atâta vreme cât cerințele omului sunt mai mari în acest secol și arta se conformează cu acestea.

Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p. 285

[295] Florence de Méredieu, *Artașinoiletehnologii*, Ed. RAO, București 2004, p. 22

Structurile metalice ale lui Schöffer sunt ca niște arhitecturi de zgârie-nori care reflectă lumini. Mișcările, sunetele și reflecțiile luminilor trimit privitorul cu gândul la forfota din marile orașe, la aglomerație, grabă dar și la bucuria contemporanului de a fi înconjurat de acțiune. Ele arată societatea tehnicizată în mișcare, complexitatea structurilor de care se folosește omul și care devin un fel de apendice indispensabil. Aceste lucrări sunt cel mai bun mijloc de reprezentare a societății contemporane, unde omul nu mai are timp să se gândească, să reflecteze, ci este *formatat* înspre acțiune — dinamică de către tehnică, transformându-se într-un fel de semi-robot. Tehnologia îi este de nelipsit omului contemporan care trăiește prin ea, gândește prin ea și simte prin ea.

Julio le Parc (n. 1928) este un artist argentinian, experimentalist al luminii. El este unul dintre cei mai inventivi și creativi artiști în materie de lumină, mișcare și iluzie. Este fondatorul unui *Groupe de Recherche d'Art Visuel* care se ocupa cu cercetarea despre lumină, percepție, mișcare și iluzie[296].

Le Parc creează anumite instalații în care, prin mișcarea luminii, produce iluzii optice,

[296] H. H. Arnason, *History of Modern Art… op. cit.*, p. 519

reflecții ale luminii în diferite obiecte care strălucesc, lumini colorate care își schimbă culoarea și poziția, efecte de mișcare a întregii încăperi în care este proiectată lumina precum și multe altele. Putem spune că este un artist meditativ care nu folosește mișcarea brută și sunetul ei sec, ci transformă lumina prin mișcarea și proiectarea ei în diferite forme într-o poezie. Artistul utilizează muzica pentru prezentarea instalațiilor sale și creează o atmosferă specială în care sclipirile luminilor dansează împreună pe melodii de tango argentinian.

Richard Lippold (1915-2002) era interesat de sculpturi și jocul în lumină al diferitele forme ale acestora fără să utilizeze lumina artificială în construcțiile sale. El a creat o serie de structuri arhitectural-sculpturale din sârme și plăci aurite, foarte bine lustruite, a căror suprafață strălucește iridescent[297]. Lucrările lui Lippold sunt expuse în diferite clădiri impozante unde se integrează perfect în mediul arhitectural modern prin aspectul tehnic, fiind formate din schelete complexe din fire și obiecte metalice strălucitoare, rezultând structuri geometrice care reflectă lumina nu pentru a crea iluzii optice, ci pentru a obține un efect complex și dens. Structurile sale sunt formate din mii de părți care strălucesc într-un tot unitar, fiind grupate și direcționate astfel

[297] *Ibidem*, p. 519

încât să nu se intersecteze violent cu alte structuri, aidoma unor bancuri de pești care se întâlnesc cu altele, dar nu se risipesc ci își păstrează formația. Efectul pe care lucrările sale îl produc asupra privitorului este de fracționare a luminii, astfel ele sugerează fie razele soarelui reflectate în mii de direcții strălucitoare, fie formează imagini asemănătoare fulgilor de zăpadă.

3.3.14. Arta performance-ului

Această nouă formă de expresie pornește de la ideea includerii activității orale și fizice în opera de artă. Generația tânără de artiști a anilor '70 decide să creeze un nou suflu în artă care să contrazică ceea ce se făcea înainte, debarasându-se de reguli și tradiții. Artiștii nu mai aveau nevoie de obiectul de artă în sine, ci se apropiau de aria teatrului pentru a putea astfel să fie în contact direct cu publicul. În acest fel nu mai aveau nevoie nici de curatori care să le *mijlocească* arta, întrucât aveau un control mai bun asupra transmiterii mesajului artistic. Arta nu mai trebuia să fie un obiect de lux, ci se transformă în comunicare vizuală, devenind un vehicul al acțiunii și ideilor, fiind mai sinceră și punând în prim plan comunicarea dintre sinele artistic și publicul ca societate[298].

[298] *Ibidem*, p. 566

Se caută în continuare eliberarea de formele de expresie anterioare — ca în toată istoria artei de altfel — dar și posibilitatea de a relaționa direct cu cei cărora le este adresată arta, cu societatea. Interacționarea directă cu publicul se face din dorința de a apropia societatea de mesajul pe care vor să îl transmită artiștii și implicit de artiști. Este evidentă dorința de unificare a valențelor aparent opuse, adică a publicului cu artiștii, a societății cu persoana, a obiectului cu subiectul și extinzând sensul, a universalului cu particularul a luminii cu întunericul. Aceasta se face prin exprimarea liberă, fără constrângeri, fără reguli, uneori prin gesturi și acțiuni aparent absurde, însă care au menirea de a relaționa direct, sincer, prin subiectivitate către obiectivitate. Obiectul artistic nu mai este necesar, arta fiind performance-ul în sine. În acest fel se obiectivează arta care nu mai este reprezentată de o lucrare de sculptură sau pictură, ci este ansamblul afectiv de acțiuni ale artiștilor. Probabil că arta răspunde astfel mai bine nevoilor crescânde ale societății moderne, tot mai complexe, care ating transdisciplinaritatea.

Joseph Beuys (1921-1986) este un artist german care încearcă să apropie arta de viață. El dorește să transforme gândirea care este exprimată prin cuvinte în artă și încearcă să arate prin performance-urile sale cum se poate modela lumea în care trăim. Dacă Marcel Duchamp a

distrus limbajul artistic, Beuys încearcă să recreeze unul nou care se bazează pe sentimente brute: durere, plăcere — ca instrument de rațiune, și mintea ca instrument de simțire[299]. Beuys dorește să transforme gândirea și vorbirea în acte artistice, el vrea să modeleze lumea prin arta sa și să influențeze percepția artistică în sensul deschiderii către comunicare și comuniune, comunicare și comuniune cu valențe ritualice, cum vom vedea în performance-ul pe care îl prezentăm mai jos.

În manifestarea *Cum se explică picturile unui iepure mort*, el apare cu capul uns cu miere și poleit cu aur și duce în brațe un iepure mort plimbându-l printr-o galerie de artă, arătându-i picturile și sculpturile. Prin această acțiune artistul își propune să celebreze modele totemice[300] inconștiente care îl readuc pe om în primordialitatea ancestrală. Mesajul său atinge aparent non-sensul, însă este o formulă non-rațională de a transmite că arta trebuie să aibă un caracter ritualic, primordial, de identificare cu valorile perene.

Acest artist readuce în atenție, ca și mulți alții în arta secolului al XX-lea, caracterul non-rațional

---

[299] *Ibidem*, p. 566-567

[300] Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria Artei... op. cit.*, p. 288

de care au nevoie arta și omul pentru a supraviețui, prin aceasta el reînnoind limbajul artistic. Această înnoire au făcut-o și alți artiști, însă la Beuys este schimbată și paradigma stilistică, deoarece el nu mai folosește unelte artistice, precum pensula și dalta pentru pictură sau sculptură, nu folosește nici măcar tehnologia pentru a crea un obiect artistic, ci printr-o acțiune artistică, un *act* în sine, rememorează ritualic primordialitatea. El face transferul de energie a *obiectului artistic*, a acțiunii artistice, spre public, propunându-i acestuia întoarcerea spre meditativitate și ancestralitate.

3.3.15. Land Art

Artiștii conceptuali s-au decis să scoată din galerie lucrarea de artă, să o așeze în natura nelocuită și să creeze lucrări uriașe, imobile, din pământ. Prin aceste construcții monumentale pe care le creează artiștii revin la principiile designului primar. Arta terenului sau Land Art are începuturile în Stonehenge, templele din Angkor și movilele mortuare pre-columbiene. Prin lucrările lor, artiștii conceptuali contemporani vizează spiritualizarea mediului secularizat. Pentru conceperea construcțiilor era nevoie de ingineri, echipe de construcție, echipament de deplasare a pământului și chiar de avioane de supraveghere aeriană de unde

se fotografiau rezultatele[301]. Prin Land Art se monumentalizează arta și i se conferă valoare îndelungată, deoarece o lucrare poate rezista chiar secole fiind făcută din piatră sau pământ.

Michael Heizer este un artist care a realizat o lucrare în deșertul Nevada prin excavarea pământului și despicarea unei stânci pentru a crea un spațiu de intimitate religioasă, de altfel mult căutat de toți artiștii, după cum remarca el[302].

Lucrarea *Double Negative* din Moapa Valley, Nevada, USA, este realizată prin excavarea pământului pentru a se crea o vale străjuită de doi versanți masivi. Aceasta este monumentală dar creează și un spațiu ocrotitor, intim pentru cel care o vizitează. Pereții imenși sugerează doi străjeri sau doi părinți uriași cu putere titanică ce păzesc vizitatorul, creând un sentiment de ocrotire religioasă. Sentimentul de măreție este propriu religiozității, senzația este într-adevăr copleșitoare și grandioasă și transpune privitorul într-un univers al uriașilor, al titanilor care păzesc lumea.

---

301 H. H. Arnason, *History of Modern Art… op. cit.*, p. 575

302 *Ibidem*, p. 576

3.3.16. Noul realism – *austeritatea analitică*

Un artist al noului realism este Lucian Freud, nepot al marelui psihanalist Sigmund Freud. El pictează în marea majoritate nuduri într-un stil realist rece, aproape clinic[303]. Are un spirit de observație precis în ceea ce privește psihologia chipurilor, a personalității modelelor sale, însă acestea sunt parcă lipsite de suflul vieții. Din punct de vedere tehnic lucrările sunt realizate riguros, din punct de vedere psihologic sunt realizate analitic. Totuși, toate portretele sale sunt absente, parcă visează.

În autoportretul său intitulat *Reflection*, se observă jocul de umbre și lumini, delimitările prin cute și riduri care construiesc expresia meditativă a feței care se află într-o încruntare reflexivă, scrutătoare; privirea este gânditoare, totuși revoltată, ușor bizară și neîmpăcată. Acest portret psihologic exprimă multe stări contradictorii, de revoltă înăbușită în reflexie pasivă, de plictis al rigorii analitice. Artistul pare obosit de atâta scrutare, parcă nu înțelege ce lipsește și este contrariat că nu găsește ceva esențial. Din lucrările lui Lucian Freud lipsește suflul tinereții, al veseliei, al vieții. Pe măsura adâncirii în cunoașterea concretă, acest artist

[303] *Ibidem*, p. 591

pare că simte inutilitatea acestor introspecții psihologice, raționale dar nu ființiale.

3.3.17. Arta Video și noile tehnologii

Datorită influenței tot mai mari a televizorului în viața cotidiană a americanului de mijloc, dar și datorită dorinței de a contrazice ceea ce se făcuse până atunci, apare arta video. Criticul Clement Greenberg spunea că *a crea o operă de artă înseamnă din ce în ce mai mult să stabilești o convergență între artă și tehnică*[304]. Mediul tehnic are tot mai mare influență în artă, iar prin imaginea televizată sau proiectată se pot transmite anumite mesaje, imagini, filme care surprind mediul în mișcare și care captivează cu putere hipnotică. Prin conectarea cu diferite obiecte, sculpturi sau alte elemente, imaginile televizate pot produce un rezultat complex care oferă noi valențe percepției artistice și filozofice.

Un artist reprezentativ al artei video este Nam June Paik (n. 1932). El folosește pentru prima dată distorsiuni ale imaginii realizând video-sculptură și colaje între imagini și sunete[305].

---

[304] Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură… op. cit.*, p. 171
[305] *Ibidem*, p. 172

Instalația *TV Buddha,* este formată dintr-o statuetă a lui Buddha așezată în fața unui televizor și a unei camere de filmat. Camera filmează statueta și redă imaginea pe ecranul televizorului. Uneori artistul perturbă imaginea cu ajutorul unui magnet. Se creează un efect de comunicare între cameră, televizor și Buddha: imaginea nemișcată a lui Buddha este reflectată în televizor, care îi schimbă percepția. Relația dintre realitatea nemijlocită și realitatea reprezentată video este interesantă deoarece deși este reprezentat același lucru, statueta lui Buddha în oglindă, impactul vizual al imaginii asupra privitorului nu este același. Realitatea televizată este distorsionată. Ceea ce îl interesează pe Nam June Paik nu este imaginea, ci fabricarea imaginii, condițiile tehnice și materiale ale producerii sale[306]; este interesat de produsul imaginii reale, de imaginea video pe care o exploatează și o modifică. Este interesantă legătura dintre realitate și lumea virtuală a imaginii care prezintă realitatea filtrată prin cameră și oferă un rezultat surogat. În primul rând imaginea este mai luminoasă, ecranul televizorului reflectă lumină artificială care este de fapt o captare a realității și transpunerea ei în virtual, ceea ce arată că apare o nouă dimensiune, aceea a virtualului vizual. Se creează dualitatea real-virtual care reprezintă noua raportare la

[306] Florence de Méredieu, *Arta și noile tehnologii… op. cit*., p. 22

un fel de metafizică. Lumea virtuală împlinește nevoia omului de a-și proiecta conștiința într-o altă dimensiune, doar că această dimensiune este una *surogat*, în sensul că nu reprezintă realitatea în forma ei primară, fiind totuși o modalitate de o memora. Imaginea video este cea mai interesantă dimensiune virtuală a minții, întrucât prin ea se deschide o nouă lume accesibilă tuturor.

Un alt artist reprezentativ al artei video este Bill Viola (n. 1951). El *impresionează prin calitatea, cantitatea și inventivitatea tehnologică a operelor sale.* Este interesat de integralitatea ființei umane, prin materialitatea exprimată... *moartea, nou-născutul, cele patru elemente și materialitatea lor*[307]. Viola folosește în lucrările sale filmări *cu încetinitorul* cu diverse personaje care par sa treacă printr-un ritual inițiatic purificator. Apa este un element important în filmele sale și o folosește ca mijloc și semnificație a *ritualurilor inițiatice.* Uneori personajele lui plutesc în apă, alteori se împotrivesc căderii sau presiunii apei reprezentând tensiunea luptei vieții, sau detașarea de toate grijile. În filmul Chott el-Djerid (A portrait of Light and Heat)[308]

[307] Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Mișcări artistice în pictură… op. cit.*, p. 173

[308] Florence de Méredieu, *Arta și noile tehnologii… op. cit.*, p. 92, http://www.youtube.com/watch?v=8nPd_XfYEhg

el prezintă peisaje difuze (din perimetrul unui lac sărat secat din Tunisia) în care se pot distinge ca elemente esențiale lumina și căldura. Se pot zări siluete de persoane, mașini, motocicliști, toate într-o atmosferă toridă specifică regiunii africane. Artistul se folosește de jocurile de lumină și căldură, acestea fiind elementele caracteristice ale filmului. Uneori peisajele sunt deosebit de neclare, putându-se distinge doar cerul și pământul, rareori fiind străbătute de o siluetă de cămilă sau un om. Sunetul din fundal este bătaia vântului înregistrată în microfon; se pot distinge triluri de păsărele, dar elementul fonic principal este un sunet profund, grav, misterios care oscilează în diferite nuanțe, dar persistă până la sfârșitul filmului. Rezultatul filmului din punct de vedere estetic este deosebit, cromatica oscilează între tonuri de ocru galben, maro și nuanțe de albastru, prezentând imagini remarcabile datorită luminii difuze și a atmosferei liniștite.

Bill Viola este un artist profund și meditativ care folosește în lucrările sale elemente din natură dar și stări și sunete. În peliculele cu personaje filmate *cu încetinitorul*, acestea exprimă de multe ori stări sufletești extreme, de luptă cu sinele, cu viața, de liniște, de împăcare, artistul surprinzând bine complexitatea și integralitatea umană în toate filmele sale.

Dacă până aici am avut posibilitatea să vorbim despre lumină și întuneric în sens mai restrâns, deși odată cu apariția artei cinetice lumina este element esențial în lucrările de artă, la Bill Viola lumina este folosită în mai multe sensuri. Acestea variază de la exprimarea unei stări emoționale în care lumina cade de sus peste o femeie nud care se luptă cu presiunea apei pe sub care trebuie să treacă, la elementul esențial în filmul Chott el-Djerid. Considerăm că lumina și întunericul, alături de celelalte elemente pe care le folosește Bill Viola au și o semnificație metafizică, deoarece el le folosește în contexte referitoare la natura umană care este meditativă. Contradicția dintre starea de tensiune și de liniște proprie omului, este surprinsă printr-un joc scenic de lumini și umbre, expresii umane și elemente ale naturii. Toate acestea fac din opera lui Viola una dintre cele mai complexe forme artistice care are un impact covârșitor asupra privitorului.

Luc Tuymans este un artist belgian care a studiat pictura la Ecole Nationale Superieure des Arts Visuels de la Cambre, Bruxelles (1979-1980) și Koninklijke Academie voor Schone Kunsten la Anvers (1980-1982). El a abandonat pictura in 1982, studiind istoria artei la Vrije Universiteit, Bruxelles (1982-1986), și a petrecut apoi trei ani experimentând filmările video.

Lucrari, cum ar fi Der Diagnostische Blick II (585 × 390 mm, 1992; Krefeld, Kaiser Wilhelm Mus) prezintă goale, subiecte stoarse, care apar dislocate, ca și în cazul în care ar fi prinse într-un stop-cadru pe un ecran de televizor. Într-o altă lucrare de la începutul anilor 1990, Silent Music (830 × 700 mm, 1993; Amsterdam, Sted Mus), el arată o cameră aglomerată cu mobilier în dormitorul unui copil. Culoarea este ternă, fără strălucire, pictura ilustrează un univers anost și exprimă capacitatea artistului de a sugera spaima, durerea sau eșecul într-un mod extraordinar de economic. Tuymans, care locuiește și lucrează în Anvers, a definit astfel principiul central al picturii sale: „*Orice lucru banal poate fi transformat în ceva de groază. Violența este singura structură care stă la baza muncii mele*"[309].

Contrar declarațiilor sale, Tuymans pictează realitatea într-o manieră echilibrată, trimițându-ne mai mult cu imaginația spre atmosfera modernă și simplificată a nordului auster al Europei. Lumina este rece și palidă, neavând contraste puternice care să o exalte.

Artistul danez Olafur Eliasson (n.1967) folosește mult cuvântul „you" (tu) in seriile

[309] http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7520

lucrărilor sale, adresându-se privitorului și propunându-i o schimbare de stare și îl implică astfel în formarea lucrării (ex. lucrarea Your Strange Certainty Still Kept).

Cel care privește lucrările artistului participă efectiv la realizarea ei, se adâncește în complexitatea ei și trăiește o stare de semi-decorporalizare[310]. Eliasson folosește lumini intermitente care fragmentează spațiul și dau senzația de mișcare în mișcare. Privitorul se mișcă prin spațiul ales de artist, străbate jocul de lumini și creează încă o mișcare în spațiu, producându-se astfel o legătura între privitorul-participant și lucrarea artistului, formând o unitate. Se pune problema dacă spațiul este influențat de privitor sau privitorul este influențat de spațiu.

În instalația sa din Sala oglinzilor de la Neue Galerie din Graz (1996) Eliasson propune în același timp împlinirea și reînnoirea futuristică a ambientului ideal. Într-o elegantă sală rococo cu oglinzi, încărcată cu candelabre în formă de prismă și modele în stucco sub formă de cochilie și plante pe pereți, lumina unduiește în oglinzi imitând apa. Iluzia apei și sala cu oglinzi rococo creau stări diferite și captivante, care pe de o parte imitau vastitatea lipsită de formă a oceanului,

[310] Die Parkett, no. 64, ParkettVerlag AG. Zurich, Mai 2002, p. 20

pe de altă parte, exprimau limitarea sălii în care privitorul putea să vadă un superb mediu cvasi-naturalist[311].

Eliasson propune reinstaurarea experienței artei ca act personal și nu sacrosanct, o alternativă poetică și intelectuală la cultura colectivă, la realitatea televizată. Acest artist se joacă cu mediul și face legătura între el și privitor în așa fel încât să se creeze o simbioză unde nu se distinge clar cine are întâietate. Eliasson folosește lumina în instalațiile sale ca factor de iluzie și ca modalitate de a transpune privitorul într-o lume ideală. El utilizează uneori apa și o prezintă în imagini fragmentate cu ajutorul luminii, dând senzația de mișcare a spațiului atât din exterior, al instalației, cât și inducând mișcarea și schimbarea spațiului interior afectiv al privitorului. Dorința artistului este aceea de-a interfera într-un anume sens percepția asupra realității temporale în care este încadrat privitorul, cu cea spațială – a spațiului de manifestare artistică. Mesajul pe care îl transmite artistul este că timpul și spațiul, deși sunt percepute diferit, se pot întâlni cu scopul de-a crea o unitate.

---

[311] *Ibidem*, p. 22

Capitolul 4

Concluzii

În perioada istorică din primul capitol și anume din Preistorie până în Renaștere, arta a exprimat gândirea și percepția religioasă și metafizică, ca atare înțelegem lumina și întunericul în diferite faze de manifestare. Schimbările care au determinat percepția luminii și a întunericului se datorează îndepărtării de la forma primară a arhetipului, așa cum o găsim în unele culturi, *binele desăvârșit*, *totul*, *armonia*. Istoria artei ne arată că omul caută întotdeauna armonia și nu se mulțumește doar cu o parte a întregului.

Contopirea celor două valențe opuse, lumina și întunericul, justifică libertatea de a fi apartenent la două lumi (cea materială și cea spirituală) și această apartenență a fost cel mai bine ilustrată de arta care a încununat istoria. Am vorbit despre structuri arhetipale de la începuturi până în Renaștere deoarece acesta este momentul umanizării percepției religioase. Am urmărit evoluția arhetipului lumină și întuneric în arte, de la primele forme de percepție arhetipale, cu valențe cosmogonice și antropogonice în Preistorie, unde am cercetat simbolurile totemice care reprezentau societățile matriarhale și patriarhale, iar mai apoi am cercetat arta care reda zeitățile ce reprezentau lumina și întunericul la sumerieni și egipteni. Ideea metafizică a transcendentului apare în Antichitatea greacă, filozofia lui Pitagora, Socrate și Platon fiind reprezentativă pentru concepția acelei epoci. Arta greacă reflectă claritatea și limpezimea filozofiei elene apolinice pe de o parte, iar pe de alta reflectă spiritul dionisiac. Evul Mediu este perioada creștină în care filozofia capătă valențe teologice. Apusul este reprezentat de stilurile Romanic și Gotic, iar Răsăritul este reprezentat de solaritate și organicitate. Am făcut un studiu comparativ între cei doi poli ai creștinismului prin studierea unor elemente de filozofie, teologie și artă. Viziunea Renașterii unde omul se are pe sine ca model, în calitate

de centru al universului este caracterizată prin umanizarea spiritului riguros precedent, fiind propice pentru dezvoltarea științelor și artelor.

Odată cu Iluminismul, care culminează cu Revoluția Franceză, se schimbă cursul istoriei și se trece în Modernitate, unde apare o nouă percepție asupra omului, triumful rațiunii. Numele primului capitol *Lumina și întunericul – structuri arhetipale* se justifică prin simplul fapt că până în acest punct omul s-a raportat la un model arhaic. Am încercat să vedem în ce măsură se găsește în această perioadă istorică arhetipul luminii și întunericului, sau mai bine zis, cum se raportează această perioadă la arhetipul acesta și cum îl urmărește, uneori îndepărtându-se, alteori chiar găsindu-l, însă nu în forma desăvârșită.

Se poate spune că Modernitatea începe cu Renașterea, odată cu terminarea Evului Mediu, însă noi considerăm că din Renaștere până la Revoluția Franceză are loc o perioadă de tranziție. Noua eră începe pe baza gândirii iluministe odată cu Revoluția Franceză. Se creează o nouă societate, mai tânără, mai ambițioasă, dornică să facă lucruri mari; o societate individualistă, bazată pe ideea iluministă a *sinelui* (*selbst*, Kant), a judecării independente, a independenței și singularității individului. Se creează noi modele

care reprezintă gândirea epocii inspirate de eroii din Antichitate, totul învăluit într-o aură a biruinței. Arta neoclasică exprimă foarte bine această atitudine, fiind în concordanță cu principiile iluministe: este concretă, rațională, eroic-idilică, și monumentală, vrând parcă să arate *noul om*, învingătorul istoriei, prin propriile puteri folosind rațiunea de sine. Un aport al luminii propriu zise, fizice, îl aduce lampa lui Argand, care facilitează studiul prin iluminarea spațiilor interioare și deschide lumea către o percepție raționalist-obiectivă. Lampa lui Argand deschide perspectiva pentru studiul luminii și întunericului pe care Goethe o dezvoltă în cartea sa *Teoria Culorilor*.

Acestei etape a istoriei îi vine în completare, dar și în antiteză Romantismul, care deși bazat pe principiul individualității, se opune neoclasicismului, rigorii antichității și rigidității ei prin lirism. Apare conceptul de artă pentru artă, artiștii creând liber fără a avea alte constrângeri. Dezamăgirea *noului om*, de-a se găsi singur în istorie, răspunzător de acțiunile sale, independent de alții, individualist, îl face să treacă printr-o perioadă dramatică a căutării inspirației în vis, în spaimă, în suferință, în neant. Faptul că nu mai are un scop anume și o direcție în creație îl face să fie damnat (mitul artistului blestemat). Totuși, putem observa că

din această dramă inspiratoare, el creează ceva nou, mai expresiv, mai profund-liric. Fluidizează opera de artă, îi conferă dramatism și prin aceasta coerență. Descoperirea pe care o face romanticul este că, prin traumă, prin boală, prin suferință, se poate ajunge la expresivitate, la impuls, plasticitate și astfel la o nouă categorie a frumosului, frumosul dramatic. Descoperirea întunericului neființei din fiecare om îi aparține artistului romantic. Prin trăirea acestui întuneric ajunge la forme de expresie deosebite, care deși dramatice, se înalță către sferele frumosului. Pentru a înțelege romantismul în profunzime trebuie să parcurgem și opera lui Wagner care aduce conceptul de *operă de artă integrală* și care prezintă romantismul în latura sa dramatic-lirică. În completarea lui, Nietzsche aprofundează întunericul inspirator până la negarea ontologică, totuși viziunea lui se justifică prin negarea falsei morale. Acestuia îi răspunde Kirkegaard, din trecut, prin filozofia sa creștină. Astfel putem să înțelegem întunericul ființial al romantismului, dar și lumina pe care acesta o reclamă, prin însuși exigența lui. Indiferent de aceste aspecte, romantismul este un fenomen tenebros.

Din acest impas al inconștientului, al psihicului ce ascunde forțe nebănuite, se trece în cealaltă extremă, a conștientului, a percepției concrete și lucide a realității — realismul. Acesta

își propune să prezinte realitatea fără vreo mască impusă de societate, așa cum este ea, fie și vulgară. Apare fotografia care dezgolește, demistifică subiectul și în reprezintă *gol*. Pozitivismul acestei perioade este un răspuns al firii universale care din tenebrele inconștientului iese la lumina realității. Reprezentările artiștilor erau de natură să provoace conformismul social prin exprimarea realității pozitive care înlocuiește cunoașterea absolută. De la pozitivism la materialism mai este un pas. Apare *manifestul comuniștilor* care promovează egalitatea dintre clase sociale prin abolirea proprietății private. Plutea un aer un curent pozitivist-materialist care justifica înclinația către realitatea nemijlocită de sentiment. Totuși impresioniștii, deși creează în spirit pozitivist, interpretează realitatea prin prisma fracționării tușei și a culorii și astfel conferă operei o tentă sensibilă, nu doar a realității nemijlocite, ci și a interpretării tehnice, subtile. Această interpretare propulsează opera de artă către un alt nivel. Dacă până la impresioniști nu s-a descoperit o asemenea libertate a tușei și a gestului, de la ei se pleacă către o altă direcție în artă: abstractul. În acest context relatăm câteva noțiuni esențiale despre pictura din estul Europei ca factor exemplificator pentru ceea ce înseamnă cultura spirituală europeană în ansamblul ei. Este evidentă diferența față de realismul și impresionismul occidental,

aici punându-se în valoare un caracter aparte, mai afectiv și mai subiectiv, nu doar obiectiv, științific și demistificator. Rusiei îi este propriu caracterul dramatic oscilant între două extreme, lumina și întunericul, spiritul și materia, datorită spațiilor mari și climei, în timp ce României îi este propriu caracterul paradisiac, al unirii celor două contrarii, a materiei cu spiritul, a cerului cu pământul. Analizând din perspectivă simbolică pictura românească prin reprezentantul cel mai de seamă al ei, Nicolae Grigorescu, este lesne de remarcat caracterul idilic al acesteia, expresie a unei lumi neatinse de civilizația demistificatoare a Europei Occidentale.

Cei care încheie capitolul secolului XIX în artă sunt postimpresioniștii. Menirea lor este de a conferi artei valoarea simbolică și spirituală. Pe de o parte ei fac deschiderea către un nou capitol în istoria artei, pe de alta, încheie o etapă. Ei nu sunt mulțumiți de interpretarea prin prisma luminii, a naturii și a realității, ei se opun standardelor societății care acceptă un anumit tip de pictură și creează interpretând, filtrând, prin prisma emoțiilor proprii ceea ce văd, context în care realitatea nu este importantă, ci ceea ce este dincolo de ea. Așadar descoperă ochiului frumuseți pe care altfel nu ar putea să le vadă. Ei sunt cei care iconizează realitatea înconjurătoare, atribuindu-i valențe metafizice,

de dincolo de percepția senzorială a ochiului. Bunăoară soarele nu mai este un simplu soare ci este un soare metafizic. Noaptea nu mai este simplu întuneric, ci este o mișcare a universului spre pământ. Pământul nu mai este static ci se află în dinamica devenirii. Tot universul se mișcă către un scop și o finalitate. Începutul lumii, geneza și sfârșitul sunt cuprinse în mișcarea plămăditoare a pământului, dar în același timp și în dinamica apocaliptică a astrelor. Obiectul nu mai este un simplu obiect ci o realitate simbolică a uneia metafizice. Toate acestea se găsesc în picturile postimpresioniștilor, care credem noi, sunt cei care încheie o etapă în artă și vestesc alta.

Legătura dintre secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea este făcută de *Art Nouveau*, care îmbină elemente pe de o parte proprii secolului al XIX-lea, iar pe de altă parte specifice industrializării care caracterizează sfârșitului de secol și generează progresul către o artă serială și abstractă.

Din perspectiva luminii și a întunericului, putem spune că istoria a urmat modelul arhetipal al androginiei divine (lumină-întuneric, Cer-Pământ), însă nu deplin, dar suficient pentru a-l justifica, de la descoperirea iluministă a omului singur, spre tenebrele suferinței, pentru ca mai apoi să se înalțe către claritatea pozitivismului.

Demersul de până acum arată că firea omului tinde către întuneric și către lumină deopotrivă, așa cum relatează și Goethe în *Teoria culorilor* și anume că starea preferată vederii este aceea de penumbră sau de clar-obscur, unde lumina și întunericul sunt vizualitate în egală măsură. De aici rezultă că omul care are înclinația vizuală spre forma lor concomitentă, are înclinație intrinsecă și spre forma lor arhetipală, aceea care prezintă lumina și întunericul în formă unită ca și energii ființiale.

De la Impresionism, istoria artei poate să își urmeze cursul spre îndeplinirea scopului ei, de găsire a echilibrului și a armoniei. Ea poate să caute mai departe echilibrul oferit de lumină și întuneric ca arhetip, deși în mod dramatic, s-a demonstrat că se poate găsi acest echilibru. Însă ca istoria să înainteze și să se întregească, este necesar ca prin fiecare greșeală sau succes al omenirii să dobândească o conștiință tot mai cuprinzătoare.

Arta secolului al XX-lea își propune probleme complexe care abordează o perspectivă holistică; se analizează aspectele existențiale din punct de vedere psihologic: descoperirea inconștientului colectiv și a arhetipurilor care îl determină pe acesta și metoda de conștientizare a purității care se găsește în inconștientul colectiv.

Conștientizarea adâncului inconștient și aducerea la lumina conștiinței este o metoda terapeutică pe care o folosește arta în justificarea abordării diferitelor forme de expresie. Filozofia își aduce aportul prin cercetarea ființei, propunând noi provocări pentru demersurile creației artistice. Dacă până în secolul modernității se căutau răspunsurile în diferitele ramuri ale culturii, secolul al XX-lea tinde să coaguleze aceste răspunsuri într-un tot unificator, complex. Filozofi ca B. Russell caută un răspuns pentru înțelegerea realității lumii valabil dintr-o perspectivă raționalist-matematică, rezultatul obținut fiind de bun simț, temperat și echilibrat. Pentru exemplificarea gândirii acestei epoci am propus câteva elemente definitorii din filozofia lui Husserl si Heidegger, Umberto Eco și Derida, care converg cu arta.

Chiar dacă trec prin revolte personale, revolte istorice, sau războaie, artiștii creează pe acest fundal al gândirii complexe și se pare că argumentul spiritual nu piere ci se adâncește, fiind numitorul comun al tuturor mișcărilor artistice. *Cubiștii* și *futuriștii* căutau să confere o valență metafizică artei, *expresioniștii* una spirituală. Giacometti ne arată că esențializarea este forma cea mai potrivită pentru evocarea spiritului. Brâncuși, prin lucrările sale, se apropie cel mai mult de ființă, făcând parte dintr-o

cultură arhaică, esențială, însă desăvârșindu-și măiestria în Occident. Referitor la ceea ce-a afirmat Constantin Noica legat de cultura rurală românească și anume că aceasta nu se poate afirma în cultura universală, am găsit răspunsul în operele lui Brâncuși. *Dadaiștii*, deși revoltați, căutau o formă de expresie liberă care să poată exprima totala debarasare de formele concretului obositor. *Suprarealiștii* excavau inconștientul pentru a descoperi esența firii, acea relaționare cu arhetipul primar, cuvântul care vindecă în forma lui pură, nealterată de formele civilizației și ale culturii. Curentul metafizic este cel care transcende istoria, care nu se încurcă în corvoada ei și o privește dintr-o perspectivă liniștită. *Metafizica* împacă lumea pentru că nu se ghidează după ea, ci după valorile exterioare ei, care sunt dincolo de materie. *Realismul socialist* se ambiționează să arate un ideal mult dorit, deși imposibil de obținut, triumful științei, al rațiunii, fără *superstiții* mistice. *Expresionismul* american și arta brută sunt influențate de război, expresionismul exprimând pe de o parte o refulare a traumelor artiștilor cu rezultat anarhic, în timp ce *arta brută* este diferită, deoarece îl orientează pe om spre primordialitate, spre primitivismul materiei primare, pământul, care capătă sens spiritual în contextul istoriei. *Expresionismul abstract* propune o meditație asupra culorii și a stării de liniște în *collorfield*, iar în *action painting*

este condiționat de neliniștea care bântuie ființa, dar care nu poate să își aclame dreptul la întâietate. *Pop Art*, deși pare o artă a ambalajului, a reclamei, o artă populară care exprimă superficialitatea consumeristă a lumii, pune problema deșertăciunii acestor valori, arătând condiția ultimă a omului în istorie, moartea. De aceea *Pop Art*-ul este un curent artistic care atenționează istoria asupra pericolului vanităților ei. Între timp apare *arta cinetică* și *arta luminii*. Tehnologia permite ca arta să se mecanicizeze, să se tehnologizeze. Teoria relativității a lui Einstein și cibernetica lui Wiener propulsează arta într-o nouă dimensiune, cea a mișcării. Astfel artiștii folosesc mișcarea ca metodă de manifestare artistică. Observăm diverse sculpturi care se mișcă, unele în sens expresionist, denotând un lirism grotesc, cum vedem la Tinguely sau arhitecturi care imită zgârie norii în variantă redusă și care reclamă un secol al luminii, al strălucirii luminilor urbane cum vedem la Schöeffer. Mai apoi sunt artiști care folosesc lumina pentru a da expresie instalațiilor de diferite feluri utilizând sunete variate și mișcarea diferitor obiecte, muzică, reflecții ale luminii prin care arta dobândește o formă mai complexă. *Arta performance*-ului este o dorință de apropiere a artiștilor de public prin manifestări apropiate de teatru. Această artă se debarasează de produsul artistic în sine, de lucrarea de artă ca obiect,

acțiunile ei fiind subiectul artistic. În același timp este arta terenului care deși contemporană, caută să re-spiritualizeze și să perenizeze. Lucrări de artă monumentale schimbă mediul înconjurător, ele sunt realizate cu ajutorul tehnologiei de construcții, rezultatul fiind impresionant. Apare și *realismul contemporan*, lucid și analitic, care reclamă lipsa esenței și spiritului prin rigoare exterioară și raționalitate excesivă, așa cum o demonstrează lucrările lui Lucian Freud. *Arta video* propune o abordare nouă, deoarece artiștii găsesc o formulă care satisface nevoia omului de a se raporta la o lume transcendentă. Omul este transpus în lumea virtuală a televizorului, acesta fiind cel care îl hrănește cu informație. Nu înseamnă că toată informația este neglijabilă, artiștii descoperind diferite forme de captivare a privitorului, fie prin distorsiunea imaginii, fie printr-o ritualizare a vieții — cum vedem la Bill Viola. El caută sens în complexitatea trăirilor umane și le exprimă printr-o paletă largă de filme care redau stări contrariante, cu variate sensuri, în care se pot descoperi diferite altele stări, aceasta arătând nesfârșita căutare într-un vast ocean afectiv. Luc Tuymans este un mare pictor care a inspirat direcția scolii de pictură de la Cluj. Stilul său este echilibrat și auster, simplificând prin lini schematice și culori terne realitatea. Olafur Eliasson pune problema legăturii și unității dintre mediul artistic și

public, implicarea publicului în lucrarea de artă și influența pe care o are aceasta asupra privitorului sau influența privitorului asupra lucrării de artă. Extinzând sensul, se poate spune că publicul reprezintă desfășurarea timpului iar mediul artistic reprezintă dimensiunea spațiului. Eliasson încearcă să facă legătura între spațiu și timp; deși aparent acestea sunt diferite, ele comunică și sunt interdependente. Astfel se poate spune că spațiul este determinat de timp, iar timpul la rândul său este determinat de spațiu, amândouă elemente formând o unitate a istoriei care este transcendată de artă, întrucât aceasta este meta-cronologică și meta-spațială.

După cum observăm în derularea istorică, arta secolului al XX-lea și începutului secolului al XXI-lea are un evantai bogat de manifestări care tind spre dematerializare, spre depășirea timpului și spațiului, spre transcendere metafizică înspre ființă, înspre spirit. Aceste căutări par să arate o anumită saturație, omul pare că s-a săturat de istorie, de încadrarea în limite spațiale și temporale. Nevoia tot mai mare de transcendere a istoriei este evidentă. De aceea se produce o simbioză între elementele culturale, matematică, fizică, psihologie, filozofie și artă, toate conlucrând pentru a depăși condiția limitată a omului. Unificarea ramurilor cunoașterii este viitorul, deoarece prin aceasta se poate ajunge

la cunoașterea cât mai complexă a Ființei. Legătura dintre lumină și întuneric, cu sensul lor extins de *fizic – metafizic*, reflectă starea și dorința de unificare a culturii si cunoașterii de ordin spiritual și material pentru o înțelegere cât mai complexă și integratoare a realității și îndeplinire a dorinței supreme: împăcarea, liniștea, deplinătatea, armonia. Această dorință are un caracter bivalent din moment ce fizicul reprezintă *mișcarea,* iar metafizicul *starea*. Tensiunea dintre stare și mișcare are ca rezultantă prezentul, deoarece în această tensiune se oprește timpul, se permanentizează spațiul și astfel se ființează istoria; așa cum am relatat la începutul acestui capitol ceea ce scria Husserl, tensiunea dintre imanență și transcendență reflectă a treia dimensiune. Noi am extins sensul acesta relatând ideea că acea dimensiune care rezultă din tensiunea dintre transcendență și imanență, dintre stare și mișcare este prezentul. Lumina și întunericul în uniune au ca rezultat ființa, prezentul, fiind toate trei un tot unitar. Astfel se demonstrează că fiecare dintre aceste elemente (lumina-întunericul-ființa), în formele lor separate, reprezintă toate celelalte forme și anume: întunericul reprezintă și lumina și ființa, lumina exprimă și întunericul și ființa, ființa reprezintă lumina și întunericul; însă acestea trei nu sunt separate, ci împreună formând un tot unitar.

Modernitatea reflectă unificarea aparentelor contradicții și confirmă accepțiunea că deși structura lumii este aparent binară, lumină-întuneric, metafizic-fizic, spirit-materie, aceasta are ca rezultantă ființialitatea, prezentul. În acest sens se poate înțelege echilibrul de neclintit al lumii, care se bazează pe acest principiu.

De ce lumina și întunericul sunt repere esențiale în creația artistică? Concluzia la care am ajuns este datorată urmăririi arhetipului lumină-întuneric în artă. Am observat că orice element creat sau viu, este cu o structură binară, lumina-întuneric, barbat-femeie, cald-rece, pământ-cer, trup-suflet, mic-mare, acestea toate fiind completate de al treilea element, care rezulta din cele două. Am observat că în expresia artei de-a lungul secolelor, lumina și întunericul erau elemente definitorii. Totuși oscilațiile nu lipseau și arta pendula dintr-o extremă în alta în unele cazuri, aletori echilibrându-le pentru ca în scurt timp să piardă acel echilibru. Concluzia acestei teze este că modalitatea prin care arta poate să găsească echilibrul dintre lumină și întuneric este descoperirea celui de-al treilea element. Acest element este de natură spirituală și reprezintă ființa. Sinteza spirituală a artei este viitorul acesteia și astfel găsirea echilibrului ei să reflecte echilibrul omului.

Bibliografie

1. Alămoreanu, Alexandru, *Un glosar al luminii*, Ed. Alma Mater, Cluj-Napoca 2005

2. Argan, Giulio Carlo, *Arta modernă*, Ed. Meridiane, București 1982

3. Arnason, H. H. *History of Modern Art*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, Harry N. Abrams, Inc., New York 1986

4. Arnheim, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, Sibiu 1979

5. *Arte del XX secolo*, SCALA Group S.p.A., Florence, Italy 2009

6. Bagdasar, N., Bogdan, Virgil, Narly, C. *Antologie Filosofică*, Ed. Casa Școalelor, București 1943

7. Biblia, Tipografia Cărților Bisericești, București 1914

8. Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, Ed. Humanitas, București 1990

9. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Ed. Minerva, București 1985

10. Braunstein-Silvestre, Florence, Pépin, Jean-Francois, *Ghid de cultură generală*, Ed. Orizonturi, București 1991

11. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București 1993

12. Courthion, Pierre, *Curente și tendințe în arta secolului XX*, Ed. Meridiane, București 1973

13. Crispino, Enrica, *Viața și opera lui Van Gogh*, Ed. Adevărul Holding, București 2009

14. Debicki, Jacek, Favre, Jean-François, Grünewald, Dietrich, Pimentel, Antonio Filipe, *Istoria Artei*, Ed. RAO, București 1998

15. Delacroix, Henri, *Psihologia artei*, Ed. Meridiane, București 1983

16. de Méredieu, Florence, *Arta și noile tehnologii*, Ed. RAO, București 2004

17. *Dicționar explicativ al limbii române*, Ed. Univers Enciclopedic, București 1998

18. Die Parkett, no. 64, Parkett Verlag AG. Zurich, Mai 2002

19. Drîmba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1987

20. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers enciclopedic, București 1998

21. Eco, Umberto, *Kant și ornitorincul*, Ed. Pontica, Constanța 2002

22. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ed. Stiințifică și enciclopedică, București 1986

23. Eliade, Mircea, *Mituri vise șimistere*, Ed. Universenciclopedic gold, București 2010

24. *Filozofia de la A la Z – dicționar enciclopedic de filozofie*, Ed. All Educational, București 2000

25. *Filosofia Indiană în texte*, notă introductivă Sergiu Al-George, Ed. Științifică, București 1971

26. Florian, Mircea, *Metafizica și arta*, Ed. Casa școalelor, București 1945

27. Fride-Carrassat, Patricia, Marcadé, Isabelle, *Mișcări artistice în pictură*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2007

28. Gheorghe, Ghelasie, *Dialog în Absolut*, Ed. Platytera, București 2007

29. Goethe, *Teoria culorilor*, Ed. Princeps, Iași 1995

30. Guénon, René, *Demiurgul și alte studii tradiționale*, Ed. Herald, București 2005

31. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Istoria filozofiei*, Ed. A.R.P.R, București 1963

32. Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București 1982

33. Heidegger, Martin, *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politica, București 1988

34. Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București 2003

35. *Kulturgeschichte*, herausgegeben vom Institut für Sexualforschung in Wien, Verlag für Kulturforschung, Wien/Leipzig

36. Kunzmann, Peter, Burkard, Franz-Peter, Wiedmann, Franz, *Atlas de Filozofie*, Ed. Enciclopedia RAO, București 2004

37. *Le grand Atlas de l'histoire Mondiale*, EnciclopaediaUniversalis France s.a.

38. Little, Stephen, *...isme, să înțelegem arta*, Ed. Enciclopedia Rao, București 2005

39. McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, EDITURA POLITICĂ, București 1975

40. Nicolau-Golfin, Marin, *Istoria Artei*, vol II, Ed. Didactică și pedagogică, București 1964

41. Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed. Hestia, Timișaoar 2004

42. Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău*, Ed. Humanitas, București 1991

43. Nietzsche, Friedrich, *Nașterea filozofiei în epoca tragediei grecești*, studiu introductiv, Vasile Muscă, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1992

44. Noica, Constantin, *Despre lăutărism*, Ed. HUMANITAS, București 2007

45. Noica, Constantin, *Pagini despre sufletul românesc*, Ed. HUMANITAS, București 1991

46. Partridge, Christopher, *Religiile lumii*, Ed. Mladinska, București 2009

47. Pascu, George, Boțocan, Melania, *Carte de istorie a muzicii*, Ed. Vasiliana ,98, Iași 2012

48. Plinivs, *Naturalis Historia, enciclopedia științelor din antichitate*, Ed. Polirom, București 2004

49. Puhalo, Lazăr, *Icoana ca scriptură*, Ed. Theosis, 2009

50. Russell, Bertrand, *Cunoașterea lumii exterioare*, Ed. Humanitas, București 2013

51. Russell, Bertrand, *În căutarea fericirii*, Ed. Humanitas, București 2012

52. Quenot, Michael, *De la icoană la ospățul nupțial*, Ed. Sophia, București 2007

53. Signac, Paul, *De la Delacroix la Neoimpresionism*, Ed. Meridiane, București 1971

54. Sous la direction de Rolf Toman, *Néoclassicisme et Romantisme*, Ed. Könemann, 2000

55. Souzenelle, Annick de, *Simbolismul corpului uman*, Ed. Amarcord, Timișoara 1999

56. Stăniloae, Dumitru, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, Ed. Cristal, București 1995

57. Stăniloae, Dumitru, *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 2000

58. *The New Encyclopaedia Britannica*, The University of Chicago, 1992 By Encyclopaedia Britannica Inc. Printed in U.S.A. vol. 6, vol. 22

59. *Viața și opera lui Grigorescu*, Ed. Adevărul Holding, București 2009

60. Wiener, Norbert, *Cybernetics in History. In The human use of human beings: Cybernetics and society*, Boston: Houghton Mifflin 1954

61. Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia Imaginilor*, Ed. Polirom, Iași 2004

Pagini de internet:

1. *http://www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Exhibitions/2013/Hilma-af-Klint/*

2. *http://istoria-artei.blogspot.ro/2008/12/constantin-brancusi.html*

3. Dicționar Latin — Român, *http://www.limbalatina.ro/dictionar.php*

4. A Brief Outline of the History of Stage Lighting, *http://www3.northern.edu/wild/LiteDes/ldhist.htm*

5. http://www.youtube.com/watch?v=8nPd_XfYEhg

6. http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7520